

PROTÉES

revue internationale de théories et de pratiques sémiotiques

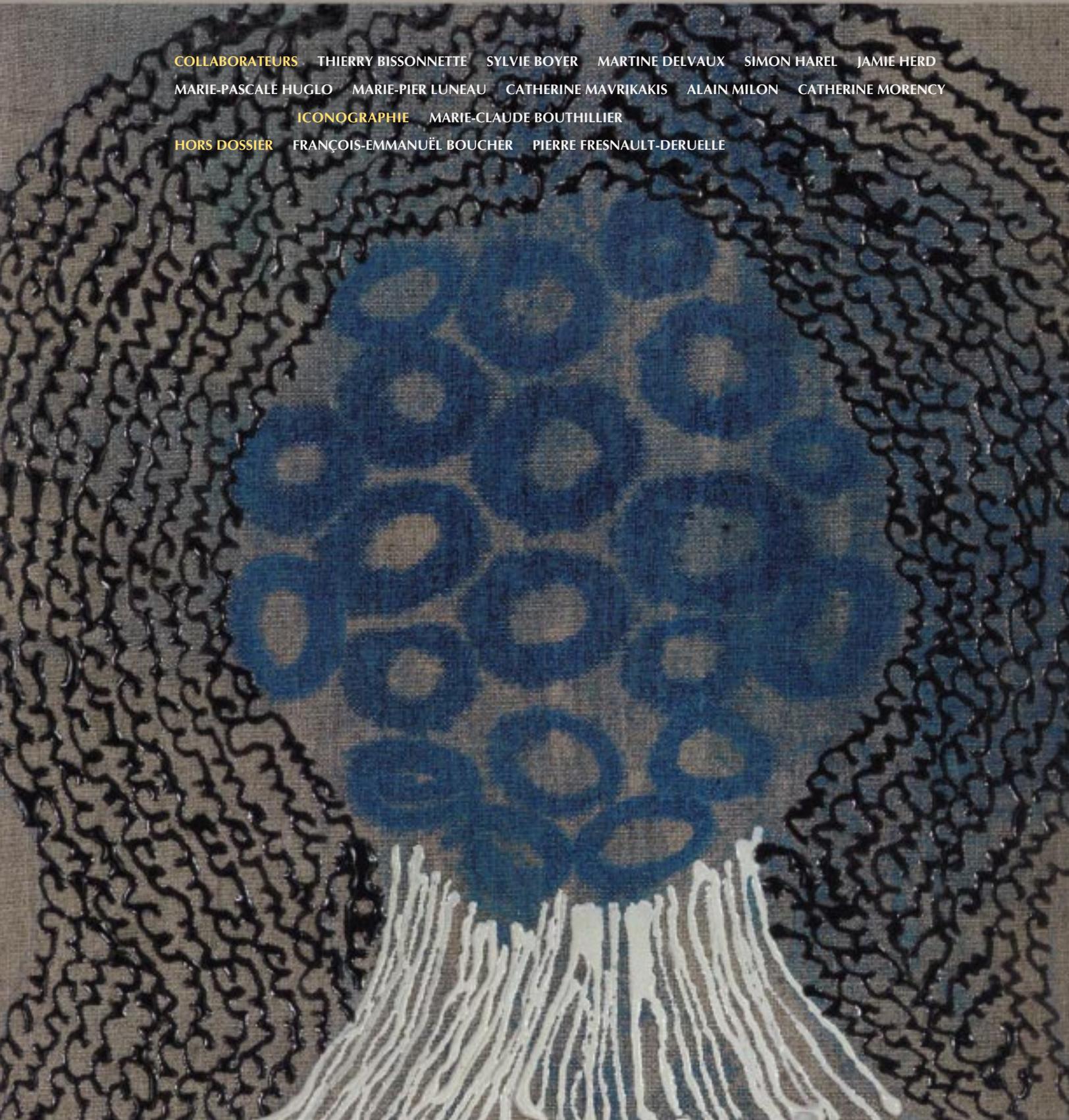
volume 35 numéro 1 • printemps 2007

Échos et résonances

COLLABORATEURS THIERRY BISSONNETTE SYLVIE BOYER MARTINE DELVAUX SIMON HAREL JAMIE HERD
MARIE-PASCALÉ HUGLO MARIE-PIER LUNEAU CATHERINE MAVRIKAKIS ALAIN MILON CATHERINE MORENCY

ICONOGRAPHIE MARIE-CLAUDE BOUTHILLIER

HORS DOSSIER FRANÇOIS-EMMANUËL BOUCHER PIERRE FRESNAULT-DERUELLE



PROTÉE paraît trois fois l'an. Sa publication est parrainée par le Département des arts et lettres de l'Université du Québec à Chicoutimi. Ce département regroupe des professeurs et chercheurs en littérature, en arts visuels, en linguistique, en théâtre, en cinéma, en langues modernes, en philosophie, en enseignement du français et en communication. **PROTÉE** est subventionnée par le Fonds québécois de la recherche sur la société et la culture, le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, la Fondation de l'Université du Québec à Chicoutimi, le Programme d'aide institutionnelle à la recherche, le gouvernement du Canada par l'entremise du Programme d'aide aux publications, l'Institut de recherches technolittéraires et hypertextuelles et le Département des arts et lettres de l'Université du Québec à Chicoutimi.

Directeur : Nicolas Xanthos. Adjointe à la rédaction : Michelle Côté.
Conseiller à l'informatique : Jacques-B. Bouchard. Secrétaire : Christiane Perron.

Responsables du présent dossier : Catherine Mavrikakis et Catherine Morency.
Page couverture : Marie-Claude Bouthillier, *Autoportrait en cheveux et col roulé*, 2003, 20 x 20 cm (encaustique et acrylique sur toile de lin).

Comité de rédaction :

Frances FORTIER, Université du Québec à Rimouski
Bertrand GERVAIS, Université du Québec à Montréal
Marie-Pascale HUGLO, Université de Montréal
Joanne LALONDE, Université du Québec à Montréal
Josias SEMUJANGA, Université de Montréal
Johanne VILLENEUVE, Université du Québec à Montréal
Nicolas XANTHOS, Université du Québec à Chicoutimi

Comité Conseil international :

Anne BEYAERT-GESLIN, Université de Limoges
François JOST, Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III)
Eric LANDOWSKI, Centre national de la recherche scientifique
Louise MILOT, Université du Québec

Comité de lecture* :

Jacques BACHAND, Université du Québec
Robert DION, Université du Québec à Montréal
Mustapha FAHMI, Université du Québec à Chicoutimi
Gillian LANE-MERCIER, Université McGill
François LATRAVERSE, Université du Québec à Montréal
Jocelyne LUPIEN, Université du Québec à Montréal
Paul PERRON, Université de Toronto
Fernand ROY, Université du Québec à Chicoutimi
Lucie ROY, Université Laval
Paul SAINT-PIERRE, Université de Montréal
Gilles THÉRIEN, Université du Québec à Montréal
Christian VANDENDORPE, Université d'Ottawa

* La revue fait aussi appel à des lecteurs spécialistes selon les contenus des dossiers thématiques et des articles reçus.

Administration : PROTÉE, 555, boul. de l'Université, Chicoutimi, Québec, Canada - G7H 2B1, téléphone : (418) 545-5011, poste 5396, télécopieur : (418) 545-5012.
Adresse électronique : protee@uqac.ca. Site Web : www.uqac.ca/protee. Distribution : Presses de l'Université du Québec, 2875, boul. Laurier, Sainte-Foy, Québec - G1V 2M2, téléphone : (418) 657-4246. PROTÉE est membre de la Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP). Les textes et illustrations publiés dans cette revue engagent la responsabilité de leurs seuls auteurs. Les documents reçus ne sont pas rendus et leur envoi implique l'accord de l'auteur pour leur libre publication. PROTÉE est diffusée sur Érudit, portail des revues savantes (www.erudit.org) et indexée dans Argus, Klapp, Ulrich's International Periodicals Directory, OXPLUS et dans le Répertoire de la vie française en Amérique. L'impression de PROTÉE a été confiée à l'Imprimerie ICLT inc.

Envoi de Poste-publications – Enregistrement n° 07979
Dépôt légal : Bibliothèque nationale du Canada, Bibliothèque et Archives nationales du Québec
Tous droits de reproduction, d'adaptation et de traduction réservés © PROTÉE 2007

ISSN-0300-3523

Échos et résonances

Présentation / *Catherine Mavrikakis et Catherine Morency* 5

ALTÉRATION ET BIFURCATION: l'écho est-il neutre? / *Alain Milon* 11

RÉPERCUSSIONS VIOLENTES.

Échos de l'œuvre de Thomas Bernhard / *Simon Harel* 17

COMMENT FAIRE APPARAÎTRE ÉCHO?

Sœurs, saintes et sibylles de Nan Goldin

et *Autoportrait en vert* de Marie Ndiaye / *Martine Delvaux et Jamie Herd* 29

DES RÉDEMPTIONS À CRÉDIT.

Le sujet-théâtre et les retournements orphiques de Claude Gauvreau / *Thierry Bissonnette* 41

ÉCHOS AÉRIENS DANS L'ŒUVRE DE MARIE-CLAUDE BOUTHILLIER

Une présentation de *Catherine Mavrikakis* 49

L'ÉCHO DANS LA PRATIQUE DU PSEUDONYME:

Romain Gary et la posture du phénix / *Marie-Pier Luneau* 55

L'ÉCHO EN CREUX.

Le temps qu'il fait et autres vacuités de la conversation

dans *Saint Glinglin* de Raymond Queneau / *Marie-Pascale Huglo* 63

ÉCHOGRAPHIE IMAGINAIRE:

formes et figures poétiques d'un impensé intrafœtal

dans l'œuvre de Michel Leiris / *Sylvie Boyer* 75

HORS DOSSIER

DE LA SIGNALÉTIQUE À L'EMBLÉMATIQUE.

Twining de Charles Loupot / *Pierre Fresnault-Deruelle* 87

DÉFENDRE L'IRRECEVABLE:

comment l'*ethos* se substitue au *logos*

dans le *Liber amicorum* Alain de Benoist / *François-Emmanuel Boucher* 93

RÉSUMÉS / ABSTRACTS 102

NOTICES BIOGRAPHIQUES 104

ÉCHOS ET RÉSONANCES

CATHERINE MAVRIKAKIS et CATHERINE MORENCY

ÉCHOS DU CONTEMPORAIN

Le fait d'être deux femmes ici possédant le même prénom, les mêmes initiales, n'est peut-être pas étranger à notre désir de penser à l'écho à divers moments dans les dernières années. Catherine Mavrikakis et Catherine Morency ont donc voulu réfléchir à la question de l'écho sans se répéter mais pourtant en écho. Il s'agit de tenter de saisir ce qui s'y dit ou s'y dédit, aussi bien que ce qu'il permet de dire – de la sériation (post)moderne (ou contre elle), de la création comme espace de résonance des rêves ou pensées d'un autre, et, surtout, de l'ouverture constitutive du geste littéraire contemporain aux autres textes, aux autres médias. Dans L'Entretien infini, Blanchot citant les mots de Nietzsche ouvre son livre ainsi: « Mais pourquoi deux? pourquoi deux paroles pour dire une même chose? » C'est que celui qui l'a dit c'est toujours l'autre » (1969: v). C'est toujours dans l'écho que quelque chose du sujet parle, dans le décalage d'une voix qui se fait entendre à nouveau, autrement.

NÉCESSITÉS (POST)MODERNES DE L'ÉCHO

Est-il possible de penser la modernité sans évoquer ce que Walter Benjamin a théorisé comme la perte de l'aura, sans la possible disparition d'une unicité, sans l'effacement d'une singularité d'un être, d'un objet ou encore d'un corps? À cette époque de reproductibilité technique, de reproductions assistées par les technologies de toutes sortes, de « répliation » de la vie même, est-il encore permis de croire à la saisie d'une originalité, d'une signature? Et n'est-ce pas dans la multiplication, la prolifération, la reprise que désormais nous sommes condamnés à penser le singulier ou ce qu'il en reste dans les chaînes de montage que sont devenues les existences?

Si les réseaux de *fast-food* à travers le monde clonent indéfiniment le même restaurant qui ne renvoie à aucun original réel, si, de Singapour à Brazzaville, les hôtels donnent partout naissance aux mêmes chambres aux lits à couvertures et moquettes synthétiques, si les guerres se multiplient en se répétant, en se voyant être deux fois mondiales en moins de trente ans et deux fois en Irak en moins de quinze ans, si les présidents américains se doublent de père en fils pour refaire le même scénario et arborent le même nom à une lettre près qui les distingue à peine et qui porte d'ailleurs en elle le redoublement, si les films se font sur le principe de la reprise (*Star Trek XI* sortira en 2008, nous annonce-t-on déjà), force est de constater que ce qui caractérise le temps actuel, c'est un désir de production du même, du sériel qui relève d'une véritable pauvreté de la pensée fondée sur un sentiment de peur devant ce qui est inconnu ou qui n'a pas déjà eu lieu. Le futur sera la copie de notre présent, voilà ce que les bandes-annonces des films prédisent. Le sentiment de « déjà-vu » des modernes, dont parle le philosophe Paolo Virno, s'explique non seulement par le cynisme d'un sujet blasé, mais aussi par l'impossibilité, qui est le lot actuel du social planétaire, de se donner de nouvelles formes de pensée, d'esthétique ou d'espoir. L'histoire ne peut que se répéter pour qu'elle puisse croire qu'elle a le mot de sa propre fin.

Face à cette folie du même, qui influence jusqu'à notre compréhension du temps historique, face à cette volonté d'entrer dans le clonage du présent que l'on conserve pour mieux le vivre plus tard, il semble important de

penser les lieux de résistance au narcissisme forcené du redoublement, de la reprise. Il s'agit non pas de refuser l'inévitable et peut-être nécessaire marche vers la démultiplication, mais de parvenir à penser la question du double, de la doublure, de la répétition en tant qu'inquiétante étrangeté et non en tant que repère, antre pour un moi hypertrophié. La copie et la reproduction doivent rester le produit d'une altération, d'une trahison et d'une interprétation qui permet l'inscription d'une altérité imprévue.

Nous avons choisi l'écho pour en faire un concept permettant de penser le double dans l'idée d'une distorsion. Il nous a semblé, en effet, que c'était en lui que nous pouvions opposer un refus à l'idée du « cloné ». Le psychanalyste, qui vient ponctuer certaines phrases de ses patients par des respirations, des expectorations, des soupirs, des racllements de gorge ou encore par une répétition écholalique des mots qui lui sont dits, parvient, par sa capacité à faire de son cabinet une chambre d'écho, à faire écouter au sujet quelque chose de sa propre parole jusque-là répétée comme même et donc non entendue. Grâce à ce modèle ou à cette fable psychanalytique où le « narcisse » du patient est tué par l'écho du psychanalyste, nous avons décidé de faire confiance à ce concept et de demander à d'autres de lui faire écho, de le penser, le répéter tout en se l'appropriant, le détruisant aussi partiellement.

L'écho, possible reprise déformante, renvoie le sujet à sa propre étrangeté et, ainsi, nous semble porter en lui l'éventuelle destruction d'un narcissisme tentaculaire et fascisant. Il peut donc être aussi perçu en tant que bruit, produit d'un parasitage, interférence, dysfonctionnement qui, au cœur même de la répétition, vient détraquer celle-ci.

C'est sur le mode de la maladie, du dérèglement qu'il faut alors penser l'écho, tel un virus qui vient infecter la logique du sériel tout en y participant. L'écho, en tant que reprise, opère une dramatisation, une « hystérisation » de la parole originale qui se met à dérailler, à être en excès, ou en manque, à produire son incohérence. Il substitue à l'idée de double une théâtralisation de la parole ou du sujet qui permet de quitter la « sérigénie » souvent mortifère. Ce concept nous conduit peut-être à penser de nouveau à l'être et à son aura. En effet, l'écho est ce qui prolonge la voix en montrant de celle-ci l'évanescence, la fragilité, la possible disparition. L'écho serait lié à la mort, à ce qui revient au sujet dans un travail d'effritement de sa propre présence. Il donnerait à entendre non pas la permanence de soi dans l'absence (ainsi qu'on le voit désormais dans la photo et peut-être à tort), mais bien plutôt la précarité de l'être-au-monde, qui fait de la voix un double évanescent. C'est le travail de la mort, de la possible décomposition du sens qui est inscrit dans l'écho, alors que toute copie nous semble être pensée actuellement sur le mode d'un refoulement de la vulnérabilité du sujet. La copie barricaderait le moi en le dédoublant.

Or, si l'écho semble être une figure permettant de briser l'édification narcissique qui, telle une mitrailleuse, fonctionne à répétition, il apparaît tout aussi important de réfléchir sur le statut accordé à la dissonance, à la disharmonie dans la modernité. Bien sûr, il pourrait être douteux et même odieux de se méfier d'un sujet altéré, métissé, mais il apparaît qu'il est nécessaire de s'interroger sur cet éloge collectif et surtout produit par les élites, de la béance du sujet et de sa résonance. On se fait ici l'écho, sûrement très infidèle, des travaux de Simon Harel qui, depuis des années, incitent à penser et repenser ce concert, pour le coup harmonique, d'éloges de la dissonance et de la diversité, au cœur de nos discours sociaux et de nos dispositifs de savoirs. La critique littéraire moderne, particulièrement au Québec, s'est fondée sur cette apologie du disparate, de l'interférence, de la discordance et du métissage. Cela ne nous a pas empêchés d'adopter une écoute pour le moins autiste des œuvres. Il ne saurait donc y avoir une naïveté fondamentale face au concept d'écho. Au contraire, si l'écho est un concept qui nous permet de briser la reproduction du même, il ne doit, en aucun cas, être le mot d'ordre d'une nouvelle foi et nous empêcher de penser ce que nous faisons lorsque nous convoquons sa capacité de résistance au monde moderne.

HOSPITALITÉS DE LA VOIX CRÉATRICE

Dans le livre troisième d'*Aurore*, Nietzsche avance que les entreprises audacieuses sont plus rares dans les temps modernes que dans l'Antiquité et le Moyen Âge – probablement, propose-t-il, parce que les temps modernes ne croient plus aux présages, aux oracles, aux astres et aux devins. Selon lui, cela signifierait que nous sommes devenus incapables de croire qu'un certain avenir nous soit destiné, comme le faisaient les Anciens qui – à l'inverse de nous – étaient beaucoup moins sceptiques à l'égard de ce qui *devait advenir* que de ce qui *existait*.

Depuis 1867, la parole est constamment menacée par ce scepticisme exacerbé, alimenté à l'aune d'un complexe devenu généralisé à l'endroit du lyrisme, jugé suspect par une âme détruite d'avoir vu sa pensée se penser et n'ayant plus la force que « d'évoquer en un Néant unique le vide disséminé en sa porosité »¹. Si Mallarmé partage avec ses contemporains la frayeur de se voir émerger dans l'aura baudelairien sans parvenir à le transcender, c'est peut-être du côté d'une solitude obsessive qu'il faut chercher les causes de la crise asséchante, la naissance d'une épidémie qui se répandra ensuite partout en Occident et que les surréalistes tenteront tant bien que mal d'éradiquer en dynamitant la racine : Narcisse court-circuité par un désir plus grand que le principe même qui avait généré, chez Goethe, le fantasme de Werther – et tout poète *supposément* digne de ce nom après lui –, soit ce mirage ridicule de celui qui croit que création et individualité pourraient se féconder sans se contaminer, dans un concert productif doublé de son nécessaire avortement, puisque *advenir seul* (ou, plus prosaïquement, par soi-même) constitue un syllogisme aussi bancal que *mourir dans autrui*.

Certes, Narcisse sera fatalement puni d'avoir trop contemplé sa superbe, mais d'abord et avant tout de s'être montré indifférent à la passion qu'il suscitait chez les autres, passion qui aurait pu devenir le sein d'un échange fertile plutôt que du dialogue stérile qui fut, tour à tour, son ultime chance de rédemption et son talon d'Achille. Dans le geste d'Écho, dans son désir et dans son élan, il y a bien un don, un gage maladroit et puéril de l'amoureuse qui veut sauver le garçon de l'écueil égotiste, l'êtreindre de sa voix faute de mieux, et c'est cette abnégation, la nature irréductible de l'offrande, qui perturbera souvent, tel le pouvoir mystérieux des astres ou l'action du devin, le lecteur contemporain, dont le scepticisme évolue souvent jusqu'au mépris.

S'il boit du bout des lèvres, *alter ego* mal dégrossi de Paul Demeny, « La Lettre du voyant » et qu'il admet, s'inclinant, mystifié devant l'ascendant rimbaldien, que *JE est un autre*, le lecteur contemporain fera rarement l'effort d'en décrypter la corolle : « Si le cuivre s'éveille clairon, il n'y a rien de sa faute. [...] j'assiste à l'éclosion de ma pensée : je la regarde, je l'écoute : je lance un coup d'archet : la symphonie fait son remuement dans les profondeurs, ou vient d'un bond sur la scène »². *Voir*, c'est donc aussi *entendre*, bondir et saisir l'appel qui pourra s'avérer *armes miraculeuses*, en autant qu'on sache encore capter la parole du poète et l'apprivoiser comme sienne, suivant le spasme d'une chorégraphie sonore où l'on reconnaîtrait à la muse un rôle autre que passif. Ainsi que les sorts lancés par Artaud à ses proches, ce souffle inquiétant parce qu'étranger deviendra peut-être familier à l'oreille de celui qui, à l'instar de Nietzsche, recommencera à croire au pouvoir des oracles. Car jeter un sort appartient tout de même, au-delà de l'aspect maléfique du geste intempestif, à la gamme du don, tentative de rejoindre l'autre en faisant de sa propre voix un projectile agissant sur une conscience en mouvement à laquelle on tente de restituer – ou de mettre en lumière – son unicité.

Ted Hugues aurait-il connu telle fortune littéraire s'il n'avait pas « squatté » les blancs laissés, dans son linceul, par la mère de ses enfants, après sa disparition ? Paul Celan aurait-il écrit un seul de ses vers s'il ne s'était pas systématiquement abîmé dans l'impératif essentiel qui, fidèle à la langue pourtant chargée de la plus haute trahison que lui avait apprise sa mère, consistait à fournir à cette dernière – et, à travers elle, à tous les morts de l'Holocauste – une sépulture scripturaire, faute de mieux ? Hervé Guibert eut-il franchi le cap de l'image sans le

côtoiement quotidien des êtres qui, tour à tour aimés et détestés, le hantèrent tout en lui permettant incessamment, et jusque dans la mort, de se mettre au monde à travers le truchement malhabile et pourtant rédempteur de la littérature? Puis cet *âge de la parole*, ce *chant nouveau* traqué par le poète, comment serait-il venu nous charmer, si ce n'est en mangeant la tête du serpent, le dard et le venin avalés faisant jaillir de *nouveaux mots* pour nommer ces soleils sanglants entrevus par celui qui osa, un jour, se détourner de sa propre image, mu par une aspiration incertaine mais non moins démesurée parce qu'universelle, et en cela profondément archaïque?

C'est bien à la démesure et à l'archaïque que nous renvoie l'écho, au potentiel de séduction contenu dans la voix de cet autre qui, nous visitant, continuerait de faire de nous, tel que le consignait Artaud sur la dernière page de son dernier cahier (1948, n° 406), cet *envoûté éternel*, rendu vulnérable par son ouverture, son hospitalité face à un inconnu qui, pour autant que nous lui laissons nous montrer la voie, pourrait nous fournir les clefs d'une plus lucide compréhension du monde.

ÉCHOS LITTÉRAIRES AU CONTEMPORAIN

L'art et la littérature se sont toujours fondés sur l'idée d'un écho plus ou moins perceptible ou manifeste. Dans le cas de l'imitation des Anciens, il s'agissait de fonder l'œuvre en tant que double et reprise d'un idéal donné par l'Histoire. Les Modernes qui ont prêché la rupture, la souveraineté et souvent l'autonomie esthétique n'ont pu échapper à des filiations imaginaires, des intertextualités avouées ou cachées, des allusions intertextuelles plus ou moins dites qui restent alors, pour un scientifique tel que Gérard Genette, souvent aléatoires et du domaine de l'impression³. L'écho deviendrait, dans cette perspective, un procédé d'une évidence indéniable, mais, en même temps, il serait ridicule et inefficace pour la critique puisqu'il reste trop flou. La critique, il est vrai, en s'écartant de l'orthodoxie de Genette, peut faire ses choux gras des échos et s'amuser à les repérer et à les répertorier afin d'échafauder des théories. Loin de nous l'idée de déplorer cette hérésie scientifique. En fait, il nous faut plutôt prendre très au sérieux Genette lorsqu'il résiste à la prolifération folle et incertaine de l'écho et à son peu de consistance pour la critique littéraire. Il nous permet de repérer ici un symptôme : sa peur devant la prolifération de l'écho dans la critique rend peut-être compte de la littérature moderne comme espace de résonance tous azimuts et de relations contaminantes des textes les uns par rapport aux autres. Il faudrait analyser cette idée de la multiplication des échos dans la littérature actuelle et voir, en elle, un processus affolé de légitimation de l'œuvre qui se fonde dans des échos fusant de partout et faisant entendre une cacophonie d'œuvres *presque* méconnaissables et altérées.

Les échos dans plusieurs textes très contemporains sont multiples, avoués et inavoués. La littérature actuelle s'inscrit ainsi non seulement dans l'Histoire, mais aussi dans son présent. Quelque chose a-t-il changé récemment dans la littérature? Depuis vingt ans, un éclatement des formes littéraires canoniques se montre davantage et conduit à une diversification des configurations de l'objet livre (recueils, revues, livres-photos, cédéroms, blogues, etc.) et à l'émergence de nombreux corpus plurigénériques et intermédiaires. En traquant l'intrusion de l'écho dans les œuvres écrites depuis vingt ans, nous serions tentées de nous demander si la littérature ne serait pas désormais condamnée à se définir dans un dialogisme qui fait appel non seulement à d'autres formes littéraires, mais surtout à d'autres disciplines artistiques ou encore à de nouveaux espaces sortant totalement de l'ère de la *poésie pure* évoquée par Claude Gauvreau. Puisque l'écho réfléchit un son par un obstacle qui le répercute, ce phénomène nous semble emblématique des voix, spectrales ou incarnées, qui tentent aujourd'hui d'émerger du littéraire en s'entrechoquant aux autres formes de langage.

L'écho, figure polymorphe, se déploie – implicitement ou explicitement – dans de nombreux corpus contemporains, qui ne sauraient s'ériger en dehors d'un dialogue avec soi et avec l'autre, mais aussi avec les composantes culturelles d'un livre en mutation. À l'instar de Jean-Michel Rey, on peut se demander si l'œuvre

contemporaine n'est pas dans l'obligation de s'apercevoir des limites qui sont les siennes et d'en passer par l'autre, une altérité qui s'impose dans le processus même de l'écriture. Cet autre, dont parle Rey, serait ici à penser dans l'espace des formes artistiques. L'écho peut donc être envisagé tout aussi bien sur le mode du parasite que sur celui de l'institution, de la dette à payer qui permettrait une certaine légitimité. Il confère au texte un nouveau statut, en lui permettant de transcender le cadre de l'espace littéraire et de re-fonder un nouvel ordre culturel qui l'autorisera à se constituer à travers la confrontation ou le dialogue avec les autres formes artistiques.

On songe, par exemple, à un Guyotat qui, en sortant *Progénitures*, donne à entendre son texte lu par lui sur un cédérom, à Hervé Guibert et à son roman-photo *Suzanne et Louise* et à tant d'autres écrivains contemporains qui font du livre une chambre de résonance pour d'autres formes d'art. Le processus d'engendrement des textes, en détournant ou en alimentant la fonction évolutive de la littérature, semble être alors modifié et vient transformer l'esthétique du livre. Fortes de ces questions sur la littérature dans la modernité et plus particulièrement à l'heure actuelle, nous avons demandé aux participants à ce numéro de *Protée* de venir penser l'écho à travers des textes. Il s'agissait, paradoxalement, de défaire l'inévitable demande de répondre par du même à nos questions. Nous invitions donc des collègues, critiques, penseurs, philosophes à reprendre, en les déformant, les interrogations qui étaient les nôtres. Ainsi, les participants ont répondu de façons diverses et personnelles, tout en créant, entre eux, certains effets d'écho.

Alain Milon nous permet de penser l'écho dans un réseau de concepts par lesquels il est possible d'appréhender le monde, le sujet et le langage. Il insiste sur le processus d'altération que l'écho constitue. Il s'agit de voir comment l'écho « ouvre les failles du sujet dès l'instant où il se met à parler ». Travaillant sur les figures de la bifurcation et de la traduction, Milon veut mettre au jour l'altérité qu'est pour le sujet sa propre parole et réveiller ainsi un « lointain intérieur », toujours plus lointain. Le métissage engendré par l'écho, métissage posé ici comme altération, voire explosion de soi, met en scène la fêlure de la voix au cœur de tout travail, classique ou moderne, sur la langue.

Si, pour Simon Harel, l'écho suscite trouble et ravissement, la dépossession qui est en jeu met aussi en scène des pensées anxieuses. En cela, Harel adopte une position plus critique face au concept d'écho. La perte de la source d'un certain « fracas sonore » peut conduire à des émois complexes (c'est le cas du délire). À partir de *La Plâtrière* de Thomas Bernhard, Harel montre le combat que se livrent le silence et le bruit dans l'écriture, puisque l'acte de penser est à la fois méditatif, silencieux et parasite. Réfléchissant ainsi sur le métissage et la diversité, Harel pose la question du silence que l'on tient à garder sur la dissonance des voix dans la mondialisation. Bernhard, s'irritant contre la vie, cherche un lieu pour écrire afin de faire taire l'écho, le bruit-parasite qui provoque l'agacement et la migraine. L'œuvre en sa qualité de demeure architecturale tentera de tuer l'écho tout en le reproduisant.

C'est en écho, dans un entrelacement créateur de leurs voix que Martine Delvaux et Jamie Herd réfléchissent sur deux œuvres-sœurs : *Sœurs, saintes et sybilles* de Nan Goldin et *Autoportrait en vert* de Marie Ndiaye. À partir d'une analyse de « l'usage conjoint des mots et des images photos », Delvaux et Herd tentent de voir comment une pratique féminine de l'écho, qui fait entendre la voix de la femme et apparaître l'infigurable féminin, s'installe dans une structure de résonance, de répétition et de doublure, où la reproduction (du réel) est sans cesse remise en question. C'est l'impossible figuration que soulignent ici les auteures de cet article. En effet, elles s'interrogent sur la possibilité de mettre en image une voix, de faire voir ce qui est trop montré et qui, paradoxalement, n'arrive pas à devenir l'objet d'un véritable regard : le féminin.

Thierry Bissonnette cherche, à travers les œuvres et la vie de Claude Gauvreau, à cerner quelques figures de l'écho qui conduisent l'auteur à mieux construire son identité esthétique. Gauvreau nous permettrait de penser

l'écho comme emprise d'un spectral mais surtout en tant que travail sur la forme, puisque c'est l'écho qui décide des mécanismes et des structures de l'œuvre. Le père militaire apparaît ainsi dans la poésie du fils, « mitraille phonématique » productrice d'échos. La répétition permettra, dans ses infidélités, de donner lieu à une résurrection des morts, tout en légitimant une forme artistique d'avant-garde.

L'écho prend un tout autre sens dans un contexte où la voix, la résonance et le dédoublement sont maîtrisés par l'écrivain et font partie d'un système de contrôle de l'œuvre et de sa réception. Marie-Pier Luneau montre ici les stratégies, postures et impostures de Romain Gary/Émile Ajar pour renaître de ses cendres et se redonner vie au sein de l'institution littéraire et face à son public. Gary aurait mis lui-même au point un dispositif littéraire qui a amené les critiques de l'époque « à une lecture conservatrice des textes publiés sous son nom ». L'écrivain aurait ainsi contrôlé les échos publics de son travail.

C'est précisément sur la question du destinataire ou encore du récepteur de l'écho que Marie-Pascale Huglo travaille en poursuivant deux analyses : celle d'une fable d'Ovide où l'on voit évoluer Narcisse et Écho, et de celle de *Saint Glinglin* de Raymond Queneau. Elle montre comment l'écho implique nécessairement une réception. Ce qui intéresse ici Huglo, c'est la compréhension du stratagème formel de la répétition permettant « de faire entendre ce que l'on n'attendait pas ». Dans la banalité des conversations représentées par Queneau dans son roman, l'écho fait voir le rituel de la répétition et perturbe « le mimétisme présumé » de la scène en hissant le dialogue au niveau de la poésie. Ainsi la parole est « rendue à la puissance élémentaire de la prolifération ».

Faisant advenir ce qui ne pouvait avoir lieu, l'écho nous renverrait sans cesse à la question de l'origine. En pensant l'écho dans la perspective d'une « ontologique perception », Sylvie Boyer s'attache à voir en celui-ci les liens qu'il entretient avec la naissance. « Michel Leiris fut un enfant de remplacement ». C'est par cette affirmation, celle de l'enfant dédoublé, que débute le texte de Sylvie Boyer où il est question de réfléchir sur la présence d'un impensé intrafœtal dans l'œuvre de Leiris. Boyer cherche à entendre, dans l'œuvre de l'écrivain, l'appel des pleurs de la mère, de la « plainte funèbre », à la fois enchanteresse et effrayante – « écho de l'autre et de soi ». Elle voit aussi la résistance de l'écrivain à cette voix maternelle qui « appelle l'enfant de remplacement comme autre ». Le lieu prénatal sera alors l'espace où « s'amorce la faculté d'écoute de l'autre et de soi ».

NOTES

1. Extrait d'une lettre de Mallarmé adressée à Villiers de l'Isle-Adam le 24 septembre 1867 (Mallarmé, 1995 : 366).
2. Lettre du 15 mai 1871 à Paul Demeny (Rimbaud, 2001 : 250).
3. Le texte de Marie-Pascale Huglo présenté ici développe beaucoup mieux que nous ne saurions le faire cet argument.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BENJAMIN, W. [(1939) 2003] : *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Éd. Allia.
- BLANCHOT, M. [1969] : *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard.
- GENETTE, G. [1982] : *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Points essais ».
- GUIBERT, H. [1980] : *Suzanne et Louise*, Paris, Gallimard.
- GUYOTAT, P. [2000] : *Progénitures*, Paris, Gallimard.
- MALLARMÉ, S. [1995] : *Correspondance. Lettres sur la poésie* (dir. de B. Marchal, préf. d'Y. Bonnefoy), Paris, Gallimard, coll. « Folio classique ».
- NIETZSCHE, F. [1989] : *Aurore*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais ».
- REY, J.-M. [2003] : *Les Promesses de l'œuvre*, Paris, Desclée de Brouwer.
- RIMBAUD, A. [(1972) 2001] : *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».
- VIRNO, P. [1996] : *Miracle, virtuosité et déjà vu. Trois essais sur l'idée de « monde »*, trad. de M. Valensi, Paris, Éd. de l'éclat.

ALTÉRATION ET BIFURCATION: L'ÉCHO EST-IL NEUTRE?

ALAIN MILON

L'écho ne devrait avoir qu'une seule figure: celle d'une répétition invariante et neutre. Pourtant, l'écho est altérable, non seulement parce qu'il est un son qui s'atténue au fur et à mesure qu'il s'éloigne de celui qui le profère, mais aussi parce qu'il altère la voix qui le porte. Sous des apparences d'impartialité, l'écho vit le drame d'une parole qui tente de devenir autonome, une parole qui se demande comment s'y prendre pour être à l'origine des choses. L'écho s'affirme alors comme la traduction d'une parole sans origine et non comme la répétition d'une voix identifiée.

L'écho ne se contente pas de reproduire ce qu'il entend, comme le souligne la tradition latine. Figure d'Écho, l'écho fait tout ce qu'il peut pour refuser la transparence et la neutralité. Il se venge de la malédiction qu'il porte en altérant tout ce qu'il touche. Sa vengeance est l'expression de son existence. Mais au-delà de l'écho, c'est toute la question de ces expressions et formes qui vivent en retrait et en attente qui est posée; la question du suiveur: «qui me précède?»; la question de l'ombre: «suis-je une ressemblance?»; la question du miroir: «quelle image dois-je renvoyer?»; la question du reflet: «réfléchis-je à ce que je réfléchis?»; la question du lecteur: «ne suis-je pas aussi un auteur?»... Finalement, le reflet est-il plus un point d'arrivée qu'un point de départ?

La figure de l'écho offre ainsi l'occasion de s'interroger sur la guerre que se livrent l'original et la copie tout en se demandant si l'existence d'un énoncé sans origine est envisageable. À cette question, l'écho répond par la seule arme en sa possession: l'altération. Mais, à chacune des altérations de l'écho, c'est le même drame qui se joue; le drame d'une rencontre amoureuse vouée à l'échec d'Écho qui tombe amoureuse de Narcisse tombant amoureux de lui-même en pensant que c'est un autre. Cette altération de l'écho est déjà en place chez le sujet quand il fait dialoguer son moi avec son moi-même, même qui renvoie à un même, même... qui souvent s'aime.

La singularité de cet écho qui altère tient aux bifurcations qu'il met en place, bifurcations à l'origine d'autres voix qui sont autant d'échos qui, par leurs altérations, proposent d'autres bifurcations, et cela sans fin possible.

DEUX PERSONNAGES EN QUÊTE D'AUTEUR : ÉCHO ET NARCISSE

L'écho a plusieurs figures même s'il a toujours le même aspect. Au sens physique, l'écho renvoie matériellement à un message qu'il se contente de reproduire sans parti pris. Comme pure traduction mécanique d'un message, il n'ajoute rien. Tout juste se contente-t-il de distordre ce qu'il reproduit. Au sens mythologique, Écho appelle Narcisse. Au sens métaphorique, l'écho pose la question de savoir qui parle: « Qui parle, quelqu'un a dit qui parle » pour reprendre la formule de Beckett. Mais, quel que soit l'angle choisi, toutes ces figures traduisent le même problème, celui d'un sujet qui se demande à tout instant si l'altération d'un moi par un moi-même n'est pas inhérente au sujet, chaque sujet portant en lui sa propre altérité.

Écho et Narcisse ne sont pas seulement deux personnages; ils sont aussi un couple avec chacun leur malédiction. Il y a d'abord celle qu'Héra adresse à Écho: « Tu parleras toujours la dernière, jamais la première ». Ensuite celle que Némésis, déesse de la juste colère, adresse à Narcisse: « Tu ne posséderas jamais l'objet de ton amour ». Ces deux malédictiones sont aussi deux absences: l'absence d'Écho qui a besoin de l'autre pour parler, et l'absence de Narcisse qui n'existe que par le reflet de son propre regard. Narcisse reste celui qui dit sans cesse: je voudrais être toi pour me regarder! Pourtant, Tirésias avait prévenu ses parents: « Il vivrait mieux s'il ne se regardait pas ». Ces deux personnages forment un couple qui finit par ne plus faire qu'un seul écho; chacun étant l'écho de l'autre à sa manière. L'écho de Narcisse, c'est Écho; mais l'un comme l'autre restent dans l'attente d'un autre qui ne vient pas. Écho attend une parole d'origine; Narcisse attend un visage véritable qui n'est pas un reflet. Le paradoxe de ce couple tient au fait qu'Écho tombe amoureux de Narcisse. Un écho qui s'amourache d'un reflet: quelle joyeuse combinaison! Narcisse finit par devenir la simple contrepartie d'Écho, lui qui, à l'origine, devait être un point de départ. Écho et Narcisse sont tous deux l'écho de leur image, sonore pour Écho et visuelle pour Narcisse. Du

visage de Narcisse et de la parole d'Écho nous ne retiendrons que la question de la voix d'Écho.

LA VOIE D'ÉCHO : LES BIFURCATIONS DE SA VOIX

La voie d'Écho reste sa voix, mais elle a l'avantage de nous proposer de multiples parcours. Ce n'est pas la voix d'Écho quand elle transmet un message qui nous intéresse ici, mais plutôt les bifurcations que sa voix porte. L'écho ouvre les failles du sujet dès l'instant où il se met à parler. Parler, mais pour dire quoi? Parler de soi, pour soi, à soi comme le font les diaristes. Parler pour répéter ce que d'autres voix ont déjà répété comme le souligne Borges dans sa réflexion sur l'auteur – tous les auteurs portent le même pseudonyme même s'il est impossible à identifier –, ou alors parler pour tuer la parole à la manière de Beckett ou de Sarraute. Face à cette crise de la voix, l'écho montre que la bifurcation est peut-être le meilleur moyen de retarder l'échec de la parole: rien à dire parce que tout est à parler.

Le contenu du message important peu, les bifurcations que la voix révèle ne proposent aucune issue. Elles se contentent de mettre au jour la complexité sans fin des choses et montrent que la voix peut vite devenir un acte de dissolution en faisant exploser ce dont elle parle, et cela de mille et une manières. L'essentiel est de comprendre comment, pour effectuer cette dissolution, la voix s'intègre dans un corps à la fois familier, l'intérieur – elle en vient –, et à la fois étranger, le lointain – elle sort du corps. L'écho porte ce passage d'une incorporation à une décorporation qui annonce les vertus altérantes de la voix: la voix, comme voie de l'altérité, altère celui qui parle. Cette voix-là n'est pas seulement celle de celui qui souffre d'écholalie, forme de lallation qui se traduit par une répétition littérale, ni celle de l'autiste qui ressent sa voix comme une partie étrangère à son corps. Elle est aussi le propre de chacun dès l'instant où l'on s'aventure sur le terrain risqué de la langue quand elle se définit comme un combat contre les mots avec sa langue; combat qui rappelle l'avertissement que Kafka, dans son *Journal*, adresse à

son lecteur: écrire, c'est appartenir à une langue que personne ne parle, avertissement qui renvoie à son tour à la formule du *Contre Sainte-Beuve* de Proust: «les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère» (1987: 297). Cette langue étrangère résonne comme un écho dans sa propre langue. Mais si cette résonance est le moment d'une bifurcation, est-elle pour autant un écho à part entière? Non, si l'écho est un phénomène acoustique purement mécanique; oui, si l'écho invente une langue nouvelle. Finalement, la force de l'écho tient à sa capacité à parler une autre langue. L'écho ne répète pas, il traduit, et, en traduisant, il met au jour de nouvelles bifurcations.

Suivre un chemin, ce n'est pas très compliqué; c'est se laisser guider et porter par un parcours déjà tracé. Mais la voix peut aussi avoir, dans des circonstances bien particulières, une autre mission, certes plus difficile: inciter l'individu à se demander comment et pourquoi sa voix s'inscrit, dès qu'il y a formulation, au mieux dans une situation d'impuissance – impossibilité de dire autrement que par le biais d'une langue majeure – ou dans une sorte d'opération de traduction – saisir le mot dans la langue sur un mode poétique –, au pire dans une situation d'échec et de dissolution du sujet – ma voix me tue et me noie. Parler signifierait, alors, non pas atteindre la chose qu'on énonce mais s'éloigner de ce dont on parle, voire l'effacer, situation paradoxale qui permet d'envisager ce qu'Henri Michaux appelle le lointain intérieur, de découvrir en fait que le plus profond de soi-même est inatteignable. Il y aurait ainsi deux façons de comprendre cet éloignement, soit comme une variation dans le continuum de la langue qui se traduirait par le refus de la langue majeure et standard – de l'approche sociolinguistique à l'acte poétique –, soit comme l'acceptation d'une discontinuité et d'une fêlure que la voix engendre jusqu'à détruire celui qui la porte – la voix n'est plus rédemptrice, libératrice et salvatrice, mais implosive. On retrouve ici la figure de la dissolution, de la désincarnation et de la décorporation de la voix; la subtilité de l'écho tenant à sa faculté d'altérer ce dont

il parle. Il est ce lointain intérieur, intérieur car l'écho est familier à ma voix, et lointain car, même en moi par la voix, il sort et s'éloigne de moi.

BIFURCATIONS ET TRADUCTIONS :

CE LOINTAIN INTÉRIEUR

Ce lointain intérieur ne se réduit pas aux sensations communes que l'on a dès que l'on voyage dans son intériorité, sensations qui se traduisent souvent par l'indigence de ces écritures de soi. C'est plutôt le sentiment selon lequel plus on cherche à atteindre notre intimité, plus on rencontre de bifurcations qui nous écartent tout en nous rapprochant de ce que l'on cherche à atteindre. Il s'agit là d'une autre façon d'appréhender l'écho qui peut aussi s'envisager comme l'éloignement de ce qu'il énonce, autre rappel de ces romans écrits dans une sorte de langue étrangère.

Ces bifurcations sont des opérations de traduction complexes. Elles sont déjà présentes dans l'acte même de parole, et elles deviennent d'autant plus intéressantes qu'elles obligent l'individu à remettre en cause non seulement sa singularité, mais aussi la présence même de sa langue, qu'elle soit langue d'origine ou langue étrangère. En parlant, le sujet traduit, mais – et c'est là le plus risqué pour lui – en traduisant, il reconnaît et accepte implicitement l'idée que la bifurcation est un obstacle rencontré plus qu'un sentier parcouru. Ces obstacles rencontrés ont toutefois un avantage: ils nous scindent et cette opération de scission, que l'on observe dans la traduction par exemple, vient non pas du fait que, lorsqu'on traduit, on cherche ses mots dans une autre langue, mais plutôt du fait que, dès que l'on utilise sa propre langue, on la fissure pour découvrir une présence étrangère dont on s'imagine qu'elle pourrait être éventuellement un lieu de présence pour autre chose que moi, même si souvent c'est le moi-même qui fait écho au moi.

Parler, c'est déjà traduire, que la traduction paraisse automatique et naturelle importe peu; et si l'écho comme figure de la traduction nous intéresse, c'est qu'il est le moyen de réfléchir sur la posture dans

laquelle se trouve celui qui, tout en parlant, prend conscience qu'il traduit ses mots dans sa propre langue. Cette traduction pousse, dans les cas les plus sublimes, l'individu sur des chemins de traverse poétiques, et, dans les cas les plus tragiques, l'oblige à vomir sa voix plus que ses mots. Cet acte de traduction dans sa propre langue, autre sorte d'écho de sa voix, pose le problème de l'existence même de la langue, langue qui ne se réduit ni à la mise en place d'une grammaticalité, ni à la figure mythologique de la langue universelle. Quand on dit: chercher ses mots, cela veut dire non pas que l'on ne trouve pas le mot pour dire ce que l'on a à dire, mais qu'en cherchant ses mots on laisse ouvert un espace pour une présence autre que soi; non pas pour que l'autre parle à notre place, ni pour parler avec l'autre, mais pour montrer tout simplement la réalité de la bifurcation, sorte d'impossibilité d'exister comme un être entier et surtout expression du lent processus de dissolution que la voix provoque. L'autre m'altère mais je l'altère et l'on n'existe pas sans cela. C'est de cette manière que la prise de conscience d'une altérité est aussi la reconnaissance d'une altération possible. En parlant, je traduis, mais, en traduisant, je me morcelle et je fissure mon existence. Ma voix est nécessaire mais elle me tue en rendant possible ce processus de bégaiement qui attaque la langue dans ses fondations.

L'acte de parole est simple même s'il est risqué puisqu'il est une altération qui met au jour une altérité. Que cette altération soit constitutive de la figure du sujet ne change rien à la mise en place de ce processus. La voix, par les bifurcations qu'elle découvre, rend cet intérieur encore plus lointain et encore moins connaissable pour finir dans une expression dissolue dont on ne peut ni retarder, ni arrêter l'effacement.

DE LA BIFURCATION AU MÉTISSAGE

Un sujet altéré qui énonce son altérité: c'est comme cela que nous envisageons l'écho. Et c'est peut-être là une autre facette de l'altération de l'écho: le métissage qu'il engendre.

Le métissage tient moins dans le mélange de deux ou plusieurs éléments différents que dans l'intériorité qu'il fait remonter, surtout quand cette intériorité est l'expression de la propre altérité du sujet. Dire du métis qu'il est une combinaison de plusieurs choses revient à en faire un être formellement double, triple ou quadruple, comme s'il s'agissait, dans son cas, d'ajouter ces éléments étrangers et hétérogènes pour fabriquer un individu apparemment unifié et homogène. Il nous semble plus juste de dire du métis qu'il est non pas simplement le fruit d'une combinaison, mais aussi l'expression d'une hétérogénéité dont la principale fonction est de rendre compte de notre intériorité lointaine et proche à la fois.

La question du métissage ne se limite pas au problème de la cohérence ou de l'incohérence de l'addition de corps étrangers. Le métissage est intéressant justement quand il pose la question du croisement, autrement dit quand il interroge ce qui se situe juste avant que les choses aient lieu, ce qui se trouve à l'orée des choses, ce qui annonce en fin de compte que la croisée des choses est déjà le signe d'une pluralité. La croisée témoigne de la nécessité du sujet à être éclaté et fendu en mille et un morceaux, un peu comme la bifurcation est significative parce qu'elle interpelle et remet en cause l'idée d'une voix homogène ou d'un sujet constitué et autonome.

Être à la croisée des chemins, cela peut vouloir dire deux choses. Ou bien être devant des possibilités pour finalement n'en retenir qu'une seule, et, dans ce cas, le croisement aurait toutes les vertus formelles du métissage, à savoir l'association homogène de couleurs pour définir une couleur nouvelle. Ou bien réaliser que l'on n'est rien hors du croisement, et que le croisement fait exploser ce qu'il restait d'unité du sujet. Être à la croisée des chemins, c'est en fin de compte tout le contraire d'une obligation à choisir entre plusieurs voies. C'est accepter le fait que des chemins se sont déjà croisés avant d'avoir été empruntés, et que poursuivre une voie conduit à revenir en arrière.

Si la croisée des choses se limitait uniquement aux vertus physiques du croisement de voies différentes, le

métissage se bornerait à un rapport de proportion et de pourcentage. En déplaçant le problème et en abordant la question sur un plan qualitatif, la croisée devient un signe de distinction et de différence même si cela se termine par un éclatement du sujet. La croisée permet finalement à l'individu d'exister tant qu'il ne s'est pas engagé dans une voie précise et tant qu'il rencontre des bifurcations. La croisée, c'est aussi tout le contraire de l'identité quand elle se réduit à l'expression d'un noyau dur de la personnalité d'un sujet. La croisée, la bifurcation, le métissage sont autant de possibilités offertes à l'individu d'exister dans les fissurations de son intériorité mise en écho.

L'écho est écho non par ressemblance, mais par dissemblance. Le moi est moi non par unicité, mais par multiplicité. Le sujet est sujet non par analogie, mais par différence. Le métis est métis non par son enveloppe, mais par sa capacité à se reconstruire en permanence. Une chose est de réduire le sujet à l'expression d'une singularité que l'on s'empresse d'appeler unicité; une autre est de comprendre que la singularité n'existe que parce qu'elle s'inscrit dans une fragmentation. C'est sans doute par la voix que le métissage se comprend le mieux, car la voix dévoile une intériorité dont chacun sait pertinemment qu'elle se délite d'autant plus rapidement qu'elle recherche une neutralité; intériorité à la mesure de l'altérité altérée qu'elle dévoile.

Face à une altérité externe, celle que l'on retrouve dans n'importe quelle relation interpersonnelle, il existe l'altérité interne qui nous pousse vers l'éclatement du sujet dans son expression intime. Dans ces conditions, le métissage de la langue est non pas le fait d'un croisement de langues différentes, mais la reconnaissance du fait que, dès que je parle, je suis dans une relation d'altération de moi-même qui rend possible la présence d'une altérité comme condition même de mon explosion.

MA VOIX M'ALTÈRE PAR SON ÉCHO

Le métissage est bien autre chose que l'union de deux éléments étrangers pour les faire paraître un et uniforme. Être métissé, c'est plutôt accepter une présence étrangère antérieure à notre propre unité. Cet éclatement que l'écho provoque est déjà en nous, et il n'y a nul besoin de mélanger les choses pour qu'elles soient mixtes. Ma voix est métisse car elle creuse mon propre écart. Ma voix reste l'interstice par lequel s'immisce cette altérité tant redoutée en introduisant fêlure, scission et multiplicité. Tout en moi se divise, mais je n'ai jamais l'impression de perdre quelque chose au change. Au contraire, je gagne la possibilité de fêler ce qu'il reste encore d'unité. Comme tout en moi résonne d'un écho pour se fragmenter, tout en moi balbutie. Mais je peux voir ce balbutiement de deux manières: positif, il donne naissance à une langue nouvelle, la voix exprime alors le style de l'écrivain; négatif, il réduit la langue à un prototype standard - l'activité du rhétoricien et du rhétoricien. Mais, dans les deux cas, la fêlure est présente, et seul celui qui fait l'effort de creuser sa langue réalise que sa voix fêlée porte en elle ces deux possibles.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

KAFKA, F. [2002]: *Journal*, Paris, Librairie générale française, coll. « Le Livre de poche ».

PROUST, M. [1987]: *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais ».

RÉPERCUSSIONS VIOLENTES

ÉCHOS DE L'ŒUVRE DE THOMAS BERNHARD

SIMON HAREL

L'ÉCHO: TROUBLE ET RAVISSEMENT

Il est difficile de parler de l'écho. Trop de connotations abondent dès qu'il s'agit de cibler une aire d'intervention, un domaine d'analyse. Voilà un sujet qui semble envahi par un cortège de représentations mythologiques. L'écho nous apparaît d'abord comme un bain sonore dans lequel nous vivons. Il tient lieu d'énigme, voire de surprise: entendre sa voix répétée sous la forme d'un écho, n'est-ce pas se prêter bon gré mal gré à un étrange dédoublement de la personnalité? Comme d'autres phénomènes qui modulent l'organisation de notre vie psychique, l'écho suscite à la fois un trouble et un ravissement. Le fait d'entendre sa voix, avec un léger décalage qui tient aux aléas de l'acoustique et de l'œkoumène sonore dans lequel nous sommes en quelque sorte immergés, est en soi une surprise renouvelée.

Lors de ces moments féconds, nous vivons un «stade du miroir» à rebours. Celui qui projette sa voix dans l'espoir d'en entendre l'écho souhaite s'écouter. Il donne crédit à l'unicité de la voix à cette différence près que la dualité est à l'avant-plan (la répétition différée de sa propre voix), pour ensuite laisser place à l'empreinte d'une voix immémoriale: ce que les psychanalystes identifient comme l'inscription archaïque de la langue maternelle. Ainsi, l'écoute de l'écho nous fait entendre «double» (comme on dit d'une personne qu'elle voit double). Cette dématérialisation (expression étrange, j'en conviens, puisque la voix n'est jamais autre chose que cette immatérialité «en acte») qu'induit l'écho nous dépouille de toute autonomie.

Ce changement de perspective mérite d'être noté. La référence à l'écho nous fait entrevoir une énonciation paradoxale. Celui qui projette sa voix pour en faire entendre l'écho apparaît d'abord comme un «propriétaire» du discours, un énonciateur omnipotent. Autrefois la voix nous appartenait. La référence contemporaine aux lieux d'énonciation (qui habite la théorie littéraire: de la linguistique du discours à la sémiologie) reprend cette perspective d'analyse. La voix est le soubassement de l'élocution. Mais l'écho nous trompe et nous désarçonne. Cette voix que j'entends est-elle vraiment la mienne? Ainsi en est-il de l'écho: ce dernier, nous l'avons vu, peut correspondre à un trouble de grande

ampleur. (S')entendre, comme le permet l'écho, c'est inscrire, au cœur de l'énonciation, une réverbération dont nous sommes les destinataires surpris. Dans toute réflexion sur l'écho, il faut prendre au sérieux cet infinitésimal décalage qui nous fait (nous) entendre. À cette occasion, le sujet perd de sa superbe. Il n'est plus un énonciateur omnipotent (un «propriétaire» de discours), mais le destinataire (le réceptacle?) d'une voix qui vient d'ailleurs.

Dans ce contexte, le trouble ressenti à l'audition de sa propre voix possède de nombreuses ramifications. J'ai fait état un peu plus tôt de cette surprise narcissique qui consiste à s'entendre dédoublé. Ainsi l'écho nous surprend: ce n'est pas moi qui parle, c'est l'autre. Et cette altérité révélée n'est que l'expression de mon assujettissement à une voix-native dont je sais malgré tout être l'énonciateur. En ce sens, l'écho nous condamne à la répétition de l'identique. Seul l'intervalle temporel (où joue l'effet de surprise) m'assure que cette voix, si elle est mienne, me revient par des chemins de traverse dont je ne connais pas, à vrai dire, la signalétique. S'explique ainsi le mystère de l'écho: comme toute annonce, il est la promesse d'un sens déjà-là, d'une présence dont la manifestation est explicite. Comment se fait-il alors que la perception de l'écho suscite la jubilation, ce ravissement qui consiste à maîtriser la règle d'un double-entendre? Chez les enfants, comme chez les adultes d'ailleurs, l'écho est une fête. Il nous dispose au constat que nous échappons aux contraintes de la finitude humaine, en somme que nous possédons en chacun de nous un peu d'immortalité. Si nous avons évoqué à quelques reprises la figure de la voix, à propos de l'écho, c'est que cette dernière est un signifiant natif, la consécration d'une toute-puissance pulsionnelle que nous ne pouvons négliger.

Mais qu'arrive-t-il lorsque l'écho nous inquiète, qu'il ne fait pas l'objet d'une (re)connaissance heureuse? Rien ne nous dit en effet que nous devons nous émouvoir à la perception décalée de notre voix. C'est mettre au compte de notre narcissisme une responsabilité bien trop lourde que d'affirmer que

nous nous reconnaissons dans tout écho, que nous y percevons l'empreinte inaltérable de notre être au monde. Comment ne pas imaginer que l'écho puisse nous inquiéter lorsqu'il est d'origine inconnue? Imaginons un instant l'habitant d'une vallée (un pâtre, un berger) qui fait entendre, par désœuvrement, le son de sa voix. L'écho lui répond, attestant sa solitude au cœur d'un univers dont l'immensité est perceptible. Ainsi l'écho est une voix entendue qui vous possède, vous ramène au plus petit dénominateur commun de votre présence au monde.

Qu'en est-il de ce berger (figure dont nous avons retenu l'aspect délicieusement anachronique) s'il entend une «autre» voix lui répondre? Cette voix ne serait-elle pas l'expression d'un proche, d'un voisin, d'un visiteur, d'un intrus dont l'arrivée est (im)prévue? Cette voix serait l'écho d'une présence étrangère que notre berger a de bonnes raisons d'interroger. Dans un tel contexte, l'inquiétude est à son comble. L'écho ne correspond pas à l'actualisation jubilatoire d'une énonciation où l'identique est à l'avant-plan. Au contraire de cette perspective, le sujet ne se reconnaît plus, il ne s'entend plus. L'écho lui dit certes qu'il existe, au cœur de cette vallée, une autre voix humaine. Mais celle-ci annonce-t-elle un visiteur bienveillant ou faut-il imaginer, perspective plus troublante, l'imminence d'un cataclysme, à tout le moins d'un désordre au cœur de la communauté dont il se croyait l'unique habitant? Ces pensées anxieuses accompagnent la mise en scène acoustique d'une voix dont il n'est pas l'énonciateur.

L'ORDINAIRE DE LA COMMUNICATION

On fera valoir qu'un tel contexte est l'ordinaire de la communication humaine. Si je parle, c'est non pas pour m'entendre, mais bien plutôt pour affirmer une disponibilité à la parole d'autrui. Nous aimons affirmer cette hospitalité pérenne de la voix comme si cette dernière était d'emblée dialoguée, offerte à tout venant. Nous aimons revendiquer cette pluralité de la voix humaine, comme si un tel discours permettait de mieux accueillir une altérité que nous percevons dans le monde du langage.

À première vue, l'expression de l'écho nous apparaît un phénomène assez anodin qui témoigne de l'emprise du narcissisme primaire. Dans toute énonciation, nous sous-estimons la présence implicite d'un destinataire qui n'est autre que nous-même. Mais le passage du temps et la maturation psychique du sujet nous enjoignent à considérer que ce « retour de l'identique » n'est pas « normal ». En d'autres termes, il faudrait concevoir, comme l'enfant qui cesse de s'émouvoir à l'énonciation de ses écholalies, que le langage est tout entier tendu vers une extériorité qui est incarnée par un destinataire obligé. L'apprentissage du langage supposerait dès lors que nous abandonnions la vieille carapace humaine du repli sur soi. Dans cette description de l'activité langagière, l'écho serait un leurre, l'expression d'une estime de soi déplacée.

Revenons à notre description toute bucolique de ce berger que l'on imagine seul au cœur de sa vallée. Celui-ci entend une voix « autre » dont il perçoit presque simultanément l'énonciation et l'écho. Imaginons, toujours dans le même contexte, un éboulement en montagne, un amas de rochers qui se défait soudainement. Le berger perçoit ce fracas sonore dont il ne peut, encore une fois, certifier la source. Dans ce contexte précis, le monde de la nature fait entendre sa voix. À la suite de ces deux événements, notre berger perçoit que sa solitude est rompue. Une voix étrangère est venue troubler son activité coutumière. Un bruit d'origine inconnue lui rappelle que son monde n'est pas à l'abri de désordres en provenance du monde naturel. Si l'on voulait adopter un vocabulaire plus général (de manière à capter l'organisation sémiotique de ces deux phénomènes), nous pourrions avancer que l'écho se manifeste sous la forme d'une structure duelle, et que celle-ci suppose l'existence d'un énonciateur-destinataire capable d'en attester l'existence. Il y a chez tout sujet cette capacité de sériation cognitive qui ne relève pas de l'évidence. Si j'entends ma voix qui est réverbérée, je dois certifier qu'il s'agit bel et bien d'un écho. La chose paraîtra entendue : mais qui m'interdit de « croire » que la réverbération d'un éboulement est

une annonce en provenance d'un monde « supranaturel » qui me dicte une conduite à suivre ? De même, qui m'empêche d'être charmé par l'écho d'une autre voix qui m'ensorcelle et me prédispose à suivre ses diktats ?

Si je me plais à faire entendre ma voix, dans l'espoir d'en recevoir l'écho, j'adopte certes un point de vue assez conventionnel. Je me fais confiant dans l'énonciation dont je suis persuadé qu'elle saura me répondre sous la forme d'une répétition. En d'autres circonstances, une telle attitude susciterait pour le moins le scepticisme. Le grand délirant n'est-il pas certain, envers et contre tous, qu'un Autre lui parle, l'informe quotidiennement de la marche du monde, voire le persécute ? Celui que l'on définit comme délirant ne fait pas autre chose qu'entendre la petite voix de sa conscience sous la forme hypertrophiée du délire. Il en va autrement de la voix de notre honnête berger qu'on ne saurait accuser de déraison.

Pourtant, comme on le verra avec l'œuvre de Thomas Bernhard, l'écho peut représenter la justification d'une haine irrépressible. Nous avons tendance, sur ces questions, à faire preuve d'une grande naïveté. L'écho serait un jeu sonore qui provoque, certes, un trouble identitaire, puisque la figure du dédoublement est centrale. Néanmoins, cette pulsion vocale ne justifierait pas d'émois plus complexes. Pourtant, notre berger, s'il entend la voix d'un « autre » accompagnée de sa réverbération sous forme d'écho, peut se voir soudainement menacé : il croyait être seul dans son domaine natif, et voilà qu'une empreinte vocale d'origine inconnue s'impose absolument.

Autrefois, le monde habité (au cœur de la vallée) était simple. Puis un « étranger » apparaît, sous une modalité assez semblable à la surprise de Robinson Crusoé qui constate l'empreinte d'un pas humain sur la plage d'une île qu'il croyait déserte. Dans ce contexte, le dédoublement est certes à l'avant-scène, mais il qualifie un phénomène nouveau. Un autre tente peut-être de communiquer sa présence pour des motifs qui demeurent encore incompris. S'agit-il d'un appel à l'aide, d'un traquenard, d'un simple jeu ? En

somme, l'écho est-il ici le support d'une intention (d'un désir véritable de communication) ou l'énonciation d'une vocalise sans autre conséquence que le maniement du monde des sons. Parions que ce berger imaginaire, que nous posons comme interlocuteur de la destination signifiante qui loge en tout écho, ne saura répondre à cette question.

L'écho fait du monde une caisse de résonance où nous ne trouvons plus nos repères familiers. Si le lieu d'énonciation est l'incarnation d'une parole que le sujet exprime sans détour, alors l'écho nous renvoie au mystère d'un propos dont la volatilité est la caractéristique première. Ainsi le sujet qui se prête au jeu de l'écho sait bien qu'il en est le point de départ. La surprise, on l'a vu, est minime. Une étrangeté somme toute rassurante est à l'avant-plan. Pour quiconque s'amuse à faire entendre sa voix sous la forme de l'écho, il faut garder à l'esprit l'idée d'une castration symbolique sans grande conséquence. Car l'écho est la promesse d'une énonciation dont la scansion fait appel à la figure réconfortante du double: il est l'aveu espéré d'une annonce.

Nous avons fait appel à cette expression dans la mesure où elle noue la forme vocale de l'écho au souhait narcissique d'une complétude. Si le sujet, dès lors qu'il parle, doit accepter l'arbitraire du signe (qui le pose comme pion dans l'univers du langage), l'écho est la promesse d'une revenance heureuse. Le fait de parler est l'indication d'une rupture, cette castration symbolique qui nous délie du corps, qui nous fait abandonner la quiétude pulsionnelle d'une proximité avec le monde tout-puissant du besoin (et de sa satisfaction) pour d'autres horizons. Ainsi, l'écho est une voix parlée, chantée, proférée (peu importent ses modalités d'énonciation), qui nous transporte dans l'éther. Si l'écho est annonce (il nous répète ce que nous sommes), ce transport est de plus un ravissement, un voyage aérien qui rappelle le «sentiment océanique» bien décrit par Romain Rolland lors de sa correspondance avec Freud (1993).

Il n'est pas question, dans le contexte de notre interrogation, d'une immersion dans le monde du langage, d'une plongée au cœur de ce monde

aquatique que Sandor Ferenczi (1992) poursuit activement. L'écho, s'il est une mer sonore, ne nous offre pas de «contenance» narcissique, comme les psychanalystes l'ont imaginé à propos de l'univers matriciel que décrit le sentiment océanique. Ainsi, l'écho nous fait vivre de manière franche ce qu'est la mobilité de la pulsion sonore dans l'espace.

Mais l'écho nous apprend aussi ce qu'est le «retour» de la pulsion, sa répétition, néanmoins différée dans le temps, qui provoque à la fois la surprise et le ravissement. Si nous avons eu recours à la notion de castration symbolique pour mieux faire comprendre la singularité de l'écho, il faut retenir que le sujet obnubilé par l'écho est défait de son identité plénière, qu'il s'entend comme un autre. Ainsi, cette situation toute provisoire, qui provoque un affect de dépersonnalisation (correspondant à notre définition de la castration symbolique), cède le pas devant le plaisir éprouvé à entendre la répétition, ce que fait l'écho.

UNE VOIX IRRITÉE

Sur ces questions, l'œuvre de Thomas Bernhard nous est d'un précieux enseignement tant elle met en scène une voix solitaire qui s'époumone à faire entendre son irritation. De façon conséquente, l'œuvre de Bernhard nous enseigne que toute voix entendue est un acte cruel, que toute altérité est violence qui prend forme dans nos lieux habités.

La Plâtrière présentait pour lui les avantages d'une geôle de travaux forcés en quelque sorte volontaires. La cour (ai-je entendu dire à Laska) est dallée de pavés de plâtre. À la Plâtrière, Konrad pouvait marcher pendant des heures sans devenir fou – avait-il dit à Wieser – alors que dans d'autres édifices aussi spacieux ou peut-être encore bien davantage, on devenait fou rien qu'après les avoir arpentés en tous sens pendant quelques minutes. Sa tête – avait dit Konrad à Wieser – était, croyait-il, précisément faite pour des bâtiments comme la Plâtrière: son corps aussi. (Bernhard, 1974: 30)

Pour les besoins de l'argumentation, rappelons la trame du roman *La Plâtrière*: un chercheur «fou», tel qu'on les retrouve si souvent dans les œuvres de

Bernhard (misanthrope, amoureux de musique, de solitude et de mathématiques), vit, à la manière d'un reclus, dans une plâtrière qui vient d'être rénovée à grands frais. Le chercheur, qui est à vrai dire un dilettante, voire un raté (comme cela est fréquemment observable dans l'œuvre de Bernhard), veut composer son traité d'acoustique et tue sa femme sévèrement handicapée. Au cœur de cette démarche, le protagoniste tente de faire échec à toute intrusion sonore qui pourrait empêcher la rédaction de cette œuvre. Comme c'est le cas d'autres récits de Bernhard (je pense ici au roman *Le Naufragé* consacré à Glenn Gould), il y a chez cet écrivain un degré zéro de l'intranquillité sonore qui n'est jamais éradiqué malgré toutes les tentatives d'isolement et de claustration que poursuivent les personnages bernhardiens.

Cela veut dire qu'un parasite vient toujours retarder, menacer la perception de cette abstraction mathématique qu'est le son « pur » du traité d'acoustique. Le musicien enfermé dans son studio d'enregistrement, l'acousticien qui veut créer les conditions optimales de réception de l'univers sonore sont à leur manière des ascètes qui glorifient leur solitude. Comme on le voit régulièrement chez Bernhard, la revendication de la culture s'oppose, de manière assez stéréotypée, au déferlement de la logorrhée communicationnelle. Les héros bernhardiens sont des hommes seuls qui profèrent leur désarroi jusqu'au moment où le suicide représente un accomplissement.

Si tel est le cas, on ne sera pas surpris que l'apparente tranquillité des lieux soit le présage d'une catastrophe. Chez Bernhard, le parasitisme sensoriel, dont une citation extraite de *La Plâtrière* permet de comprendre les tenants et aboutissants, est à l'ordre du jour :

« Quand je ne travaille pas mon traité sur l'ouïe, avait dit Konrad à l'architecte, tout est calme, la Plâtrière est entièrement plongée dans le silence, ce silence qui la caractérise ». Le calme absolu régnait quand lui, Konrad, ne travaillait pas, quand il marchait de long en large, de ci, de là, qu'il réfléchissait. « Car lorsque je réfléchis, aurait-il dit, je ne travaille pas. C'est-à-dire, bien entendu, je travaille en réfléchissant; mais au fond, je ne

commence à travailler qu'une fois mes méditations achevées; c'est alors que je commence à travailler: mais le calme est rompu; voilà que tout à coup Höller casse du bois, ou le boulanger survient, le ramoneur, l'équarrisseur, l'ouvrier scieur survient, vous survenez, Wieser survient ou Fro survient, on commence à frapper à la porte, ma femme réclame quelque chose ». (Ibid. : 65)

Dans ce passage, il est clair que la rédaction du traité sur l'ouïe est un bavardage. Il en va de même de ce travail médico-musico-philosophico-mathématique, tel que le narrateur le décrit. La pensée n'arrive pas à s'extraire de son domaine natal qu'est l'espace cérébral.

Ainsi, le lieu est toujours entravé par une ambiance délétère. Ces lieux nous sont étrangers. Le conflit est à l'œuvre dans l'irritation. Le conflit est de mise dans la scène de ménage, qu'elle soit latente ou explicite.

Car naturellement, lui Konrad aurait depuis longtemps écrit son Traité sur l'Ouïe, si elle, sa femme, ne lui avait imposé des voyages à travers le monde. Il y a déjà dix ans, il aurait pu l'écrire, à Londres, à Paris, à Aschaffenburg, au plus tard à Bâle, avait-il dit à Wieser. À Fro, il disait: « Elle me demande chaque jour si je porte du linge frais et je réponds oui, alors qu'en réalité, depuis une ou deux semaines, je n'ai pas changé de chemise. Elle ne remarque plus rien, ne voit plus la malpropreté et tout le reste – plus rien ». (Ibid. : 88)

Le conflit est à l'œuvre dans ce silence revendiqué de l'ascète (musicien ou philosophe) qui tolère, mais avec quelles difficultés, l'irruption du bruit.

Parfois, avait dit Konrad, il entendait rouler les avalanches, il entendait les éboulis, la glace, les oiseaux, le gibier sauvage, le vent. À force de vivre dans le silence, on finissait par avoir, à la Plâtrière, un sens auditif extraordinairement aigu, une ouïe particulièrement fine comme lui. Tout ce qu'on entendait, tout ce qu'on n'entendait pas, aiguisait votre ouïe à la Plâtrière.

(Ibid. : 26)

L'œuvre de Bernhard fait entendre la destruction du silence par le bruit, la destruction du bruit par le silence, l'enchevêtrement de ces polarités qui composent un magma sonore indéchiffrable. Le

silence incarne l'idéal d'une méditation, d'un retour sur soi, mais cette quête, encore une fois, est impossible, car penser, c'est tout à la fois s'anéantir dans un silence et faire du bruit. La réflexion de Thomas Bernhard nous ramène, à certains égards, aux propos de Nietzsche, tels que cités par Pierre Sauvanet dans « L'oreille de l'architecte ». Qu'est-ce, en effet, qu'un sujet sensible à l'audition, au bruit que l'on fait ? Qu'est-ce qu'un espace qui tient compte de modalités d'absorption, de réfraction ou de diffraction du son, catégories mises en relief par Sauvanet ?

Cet auteur fait référence, à propos de cette acoustique qui est trop souvent oubliée dans la vie quotidienne, à un aphorisme du *Gai Savoir* de Nietzsche, le paragraphe 280, intitulé « Architecture des contemplatifs ». Je me permets de le citer *in extenso* :

Architecture des contemplatifs – il serait nécessaire de comprendre un jour, et ce jour est-il proche, ce qui manque avant tout à nos grandes villes : des lieux de silence, spacieux et fort étendus, destinés à la méditation, pourvus de hautes et de longues galeries pour les intempéries ou le trop ardent soleil, où ne pénétreraient nulle rumeur de voiture ni de crieur, et où une bienséance plus subtile interdirait même aux prêtres l'oraison à voix haute : des édifices et des jardins qui, dans leur ensemble, exprimeraient la sublimité de la réflexion et de la vie à l'écart ! Les temps sont révolus où l'église possédait le monopole de la méditation, où la vita contemplativa était toujours en premier lieu vita religiosa : et tout ce que l'église a construit dans ce genre exprime cette pensée. Je ne saurais dire comment nous pourrions bien nous satisfaire de ces édifices, même désaffectés de leur destination ecclésiastique : ces édifices parlent un langage beaucoup trop pathétique et contraint en tant que maison de Dieu et en tant que lieu somptueux d'un commerce avec l'au-delà, pour que nous autres sans-Dieu puissions y penser nos propres pensées. Notre désir serait de nous voir nous-mêmes traduits dans la pierre et dans la plante, de nous promener au-dedans de nous-mêmes, lorsque nous irions de-ci, de-là, dans ces galeries et dans ces jardins. (1997 : 92)

Ce propos absolument décisif de Nietzsche nous renvoie à la déréliction des lieux de méditation traditionnels. L'église, ici, n'a plus aucune pertinence puisque la vie contemplative qu'elle promet est

assujettie à une règle ascétique où la religion officielle a droit de cité. En effet, l'église n'est plus la cité ; elle n'a plus le monopole du silence, de la prière et de l'intériorité. Il est fascinant de voir que Nietzsche, au cœur du modernisme architectural et du tohu-bohu de l'industrialisation massive, pressent ce qui, encore aujourd'hui, est un refoulé massif de la pensée sur le monde sonore.

Nous réfléchissons beaucoup aux formes de passage d'un lieu à l'autre, à la mondialisation comme condition d'un nouvel espéranto qui ferait sa place à la diversité. Nous réfléchissons encore plus aux formes d'un métissage dont l'expression à la fois festive et joyeuse serait le témoignage d'une incarnation dans le monde. Mais nous réfléchissons peu à la fatigue que produit cet espéranto. Nous ne prenons pas en compte la dissonance que ces voix multiples produisent et nous ne voulons pas accepter le moindre instant que cette dissonance soit la source d'une pensée migraineuse où le corps va mal, où le sommeil est, tout au plus, une respiration asthmatique. Nous ne saisissons pas que le lieu, plus que l'expression bruyante d'un espace construit, est la contre-édification d'un silence nécessaire pour pouvoir penser.

UNE ÉCRITURE DÉSFFECTÉE

Ainsi, Thomas Bernhard a tout à fait raison de cibler la désaffectation des formes contemporaines de l'habiter, tant les cathédrales, les églises et les lieux de méditation sont détruits. Pour l'écrivain, ces lieux protègent non sans peine une population affolée lors de bombardements. Les récits autobiographiques de Bernhard sont les témoignages d'un environnement cruel qui anéantit tout sur son passage. Ce qui tue les hommes et les femmes, ce sont les bombes, sans oublier le bruit et le silence qui sont les expressions d'une violence insoutenable. Ce qui provoque le suicide, c'est non seulement le désespoir individuel, mais la distraction du bruit infiniment répété sous la forme d'un écho qui renvoie le sujet à l'impossibilité d'être vraiment au fait de l'autre. À bien y penser cependant, ne suis-je pas affairé à racheter Bernhard, à

le rendre plus aimable, plus juste, peut-être même humain? N'y a-t-il pas, dans mon éloge d'une pensée de la dissonance et de l'enfermement migraineux, ce «quelque chose» qui, chez Bernhard, nous touche de façon durable, tant nous avons perdu ce lien sensible avec le monde de la voix, de l'écoute, de l'écho qui fait mal et qui résonne au cœur de notre boîte crânienne?

L'acte de chercher un lieu propice à l'écriture est au centre de l'œuvre de Bernhard. Dans cette entreprise, il faut échapper au bruit. Pourtant, la quête d'une bien relative sérénité au cœur de paysages aussi différents que la plaine, la clairière ou la forêt laisse place, soudainement, à la brutalité de l'univers domestique. Bernhard a écrit:

Ce qui me convient le mieux, c'est d'être seul. Je tiens cet état pour idéal. Ma maison est à vrai dire une prison géante. J'aime beaucoup cela. Autant que possible des murs nus. Nus et froids. C'est d'un très bon effet sur mon travail; mes livres ou les choses que j'écris sont ainsi, pareils à mon logis. (1986: 63)

Le sujet écrit en un lieu qui le protège de l'anéantissement du monde. On quitte un lieu pour se défaire de vieilles habitudes d'écriture, on achète des maisons – ainsi Bernhard propriétaire de nombreuses maisons de campagne dans son pays autrichien natal – pour s'y enfermer, puis écrire sans relâche. Tout cela, Bernhard le résume dans cette proposition centrale:

Je cherche l'origine de ma débâcle. Je purifie, j'interviens. Mais le pays natal se révèle à celui qui veut le prendre par ruse comme l'arrogance, l'ignorance transformée en dégoût. Irrité par une substance que je ne comprends pas, je fais alterner, avec une habileté que le contact des décors de théâtre a porté à une étonnante hauteur, les saisons, les hommes, les méthodes des hommes. (Ibid.: 48-49)

Retenons cette expression: «les saisons, les hommes, les méthodes des hommes». Ici, tout est dit avec une soif d'abstraction pascalienne. Le pays natal est un lieu de décadence et d'irritation. Il semble qu'il faille haïr pour habiter cet espace natal que le narrateur ne cesse, par ailleurs, de purifier, au prix d'une obstétrique scripturaire, d'une expurgation.

Au contraire de ce que nous avons écrit à propos de la représentation mythologique de l'écho, les romans de Thomas Bernhard ne tolèrent aucune intermittence sonore. Ainsi l'écho n'est pas seulement la réverbération d'un son qui se fait entendre après un certain temps. Il est, de manière générale, tout son entendu qui se répercute de manière violente au cœur de la conscience humaine. À adopter ce point de vue, on perçoit bien que l'écho devient la forme générique de toute communication. Parler, écouter de la musique, ne sont-ce pas des activités qui font résonner en chacun de nous un écho plus ou moins facilement identifiable? Toute parole qui nous est communiquée, tous les sons entendus lors de notre activité quotidienne, au cœur des villes et du monde des objets, au premier chef de notre corps, forment une fantastique caisse de résonance, sorte de caverne primitive où le monde du sens se déploie.

À partir de ce constat, on peut avancer que la parole humaine n'est pas uniquement l'objet d'une destination qui correspond à une activité instrumentale. L'écho est une stase vibratoire, un émoi qui n'est pas sans rappeler les propositions de Julia Kristeva qui font référence à l'organisation de la *chora* sémiotique (1977). Cela veut dire concrètement que notre corps est un site sensoriel, une balise émotionnelle qui, plutôt que d'être fichée dans l'espace, tient lieu de forme sensible.

Dans tout acte langagier, dans toute immersion au cœur de l'univers sonore, il y a mise en scène de l'écho. Nous n'avons pas la perception intime de cet état de fait. Peut-être devrions-nous ajouter que notre vigilance nous fait privilégier les pouvoirs de l'attention (et de la concentration) au détriment des charmes de l'audition. S'il est accepté que l'écho nous provienne d'un monde lointain, qu'il se répercute de montagne en montagne jusqu'au cœur de vallées où nous le percevons avec surprise, il en va autrement de l'écho de proximité, ou si l'on veut de cette *chora* sémiotique qui nous fait percevoir le décalage infinitésimal entre la production du son et sa rémanence.

On n'a pas mesuré à quel point l'écho occupe pleinement chaque moment de notre vie. Il n'y a pas en effet de sonorité pure (au contraire de ce que souhaitent les personnages bernhardiens), mais un métissage de silence(s) et de sons, de pauses et d'activités où le bruit figure à l'avant-scène. L'énonciation sonore tout comme la réception de l'écho sont affaires de contexte. Dans ce chassé-croisé du son et du silence, l'écho incarne la plupart du temps un sous-entendu que l'on perçoit à peine. Dans le mot que j'entends, qui peut être caresse sonore ou insulte, le monde des objets m'environne, me fait tout à la fois interprétant et caisse de résonance.

Notre description bucolique du berger solitaire au cœur d'une vallée qui multiplie l'écho est donc une vue de l'esprit. Certes, l'écho peut se manifester avec grandiloquence en des lieux peu habités. Mais c'est là faire jouer un dualisme excessif. L'écho, s'il semble se manifester de façon inopinée (nous avons utilisé à cet égard le vocable chargé d'annonciation), ne se contente pas de faire irruption dans un monde autrefois déserté. L'œuvre de Bernhard nous apprend que l'écho est une profération, le spectre d'une re-dite qui conduit à l'anéantissement. Les personnages bernhardiens n'habitent pas au cœur d'une nature généreuse. Au contraire de notre pâtre (qui appartient à l'imaginaire romantique d'une nature accueillante), les protagonistes bernhardiens tentent de s'isoler tant bien que mal de toute sensorialité envahissante.

Au paroxysme de cet état assurément humiliant pour lui, il était donc forcé de poser souvent les mains contre les murs, contre les parois glaciales, contre les battants glacés des portes, contre les portes de fer glacées du grenier, contre les vitres, contre les bois glacés des rares meubles encore restés à la Plâtrière, et de répéter indéfiniment les yeux clos : du calme, du calme [...]. (1974: 82)

Ces personnages tentent de faire le vide, de s'abstraire de tout lieu habité dans l'espoir que surgisse enfin une idée pure, une intellection du monde qui ne s'embarrasse pas de la sensation.

Pourtant cette dernière est constamment de mise. Le protagoniste bernhardien veut s'affranchir de la détresse humaine.

La dépression résulte des mots, de rien d'autre. À Fro, il disait il y a trois ans : «Je regardais le plafond, et tout à coup, le calme qui soudain régnait dans la Plâtrière n'a plus été ce calme sinistre auquel depuis des années je m'étais habitué, c'était un calme bénéfique. Et je me disais : pas un être humain, pas un bruit, quel état idéal! Et non : pas un être humain, pas un bruit, quelle situation épouvantable! Non, elle était bénéfique».

(Ibid. : 124)

Face à ce bruit en cascade qui devient assourdissant, la solitude incarne un monde rêvé. Phénomène étrange, l'écho (la répétition à peine différée d'un bruit envahissant) s'impose sans aucune mesure. Au contraire de la musique qui incarne le bercement de cette *chora* sémiotique que j'ai mise en valeur, le bruit (forme de déchet sonore) est une effraction. Chez Bernhard, il faut pouvoir taire cette violence insupportable d'un bruit parasite qui vous vrille au-dedans. Au contraire d'une pensée de l'écho, qui provoque une réverbération salutaire du soi et de l'autre, le bruit-parasite s'apparente à une migraine, à l'emprisonnement sonore au cœur d'une boîte crânienne.

Faut-il pour cette raison s'étonner si les romans de Bernhard, qui octroient une large place à la musique, font preuve d'une intolérance face à l'écho? Ce dernier est un bruit répété, réverbéré à l'infini comme si le sujet habitait un cloaque sonore. Cette dernière expression n'est pas innocente. S'il existe des boîtiers d'écriture (chers à Michel Leiris), des écrans sonores qui accueillent (chez Bernhard) la plénitude du chant opératique, d'autres espaces sont de véritables maisons d'arrêt qui immobilisent le bruit dans sa course aérienne, obligent une écriture irritée. *Béton* et *La Plâtrière* de Thomas Bernhard décrivent cette acrimonie qui a pour objectif de détruire la source de cette impulsion sonore.

Dans un tel contexte, l'écho est la répétition d'une sonorité qui blesse les tympanes fragiles, qui provoque des accès de colère inouïe. Tout se passe chez Bernhard comme si cette matrice sensorielle, dont le caractère enveloppant est manifeste, devait faire l'objet d'une mise à mort déclarée. Bien que cela ne soit pas agréable à dire, il faut avancer qu'un sémantide voit

le jour avec la destruction de ce bruit-parasite qu'est l'écho. Chez Bernhard, «la» femme est la source de cet affect de colère. Elle fait office de porte-voix comme si l'écho (la représentation d'un bruit dont la répétition est à peine différée) incarnait quelque principe féminin. Bien évidemment, le stéréotype est ici manifeste. Les protagonistes féminins des romans de Bernhard habitent des maisons abominables décrites comme des lieux précaires. La plâtrière, cette maison rénover à grand frais, laisse filtrer les sons d'un environnement délétère.

À parler franc, les bruits de la scie lui étaient indifférents, à lui Konrad, et il ne s'en était jamais soucié. Pas plus que son propre souffle, les grincements de scie ne le gênaient, ils avaient toujours existé. Jamais il ne s'était dit : « Là, tu entends une scierie, cela t'empêche de penser », puisqu'il avait toujours vécu et pensé dans le voisinage et à proximité d'une scierie. Où qu'il séjournât, il se trouvait toujours dans les parages d'une ou de plusieurs scieries.
(1974: 25)

Il est impossible de s'y isoler, encore moins d'y penser librement. La maison de *Corrections* est un cauchemar architectural qui conduit au suicide la sœur à qui est offert cet habitat. Que l'écho se manifeste sous la forme d'une voix de femme n'est évidemment pas anodin. Il est question de matricide tant cette voix native doit être tue.

Dans l'œuvre de Bernhard, la voix de l'autre est intolérable. Les familles sont impossibles, dans tous les sens de l'expression, elles sont insupportables. Elles provoquent l'envie de tuer. Le couple n'est pas en reste dans cette « histoire de fou » et la scène de ménage représente dans *La Plâtrière* une forme de duel acoustique. Dans ce contexte, la voix de l'autre suscite un effet démesuré. À défaut de répondre à sa femme dont le protagoniste reçoit la voix comme une agression, c'est un écho discordant qui occupe l'espace. À suivre ce point de vue, le tohu-bohu qui caractérise le monde sonore de *La Plâtrière* diffère d'un univers plus paisible.

Ainsi, Bernhard ne cesse de mettre en relief une sensibilité malade qui perçoit chaque bruit, chaque son, comme si l'espace habité, plutôt que de restituer

les sons du dehors et ceux du dedans, provoquait une déflagration sensorielle qui évite au sujet de pouvoir penser le silence.

Hier c'était l'architecte, aujourd'hui, c'est Höller. Des centaines, des milliers de petites choses m'empêchent d'écrire l'Essai. À cela s'ajoute l'otalgie de ma femme, causée sans doute par la méthode d'Urbantschitch que j'expérimente sur elle avec acharnement.

(Ibid.: 54)

L'œuvre de Bernhard est une lutte incessante contre le bruit ambiant, l'intrusion de parasites sonores qui s'aventurent à l'intérieur de la maison qui est alors perçue comme le contenant cérébral d'une pensée informulée.

UNE ŒUVRE DE TÊTE

Chez Bernhard, la tête est un organe-moteur, la matrice du penser. L'œuvre de l'écrivain insiste à loisir sur ces images qui correspondent à une angoisse de destruction. L'homme qui se suicide d'une balle dans la tête se prend à partie. Il en va de même pour celui qui se pend et se casse l'échine. Dans les deux cas, c'est la tête, tuteur de l'acte de penser, qui est visée. La pendaison est une forme de décapitation que l'on s'administre. Il s'agit en effet de couper la tête de ses racines corporelles. Complément de ce regard trouble sur la vie, la tête est l'objet d'une érogénéité du penser, comme chez d'autres grands auteurs ascétiques qui sont d'ailleurs des références pour l'écrivain.

Glenn Gould et Ludwig Wittgenstein sont des maîtres à penser, ce qui doit à peine être perçu comme un aveu ironique. L'acte de penser coïncide avec l'impossibilité de dire. Cette posture n'a rien en commun avec l'ineffable, voire l'indicible. La référence au grand-père de Bernhard est l'aveu d'une fragilité de la condition humaine. Voilà un homme qui, toute sa vie, aura souhaité être écrivain. Voilà un homme qui aura exprimé l'impossibilité de l'œuvre, son échec.

Bernhard raconte sans relâche le durcissement de l'acte de penser qui anime le travail de l'ancêtre-écrivain.

Tous les jours, à trois heures du matin mon grand-père prenait un nouvel élan. Depuis de nombreuses années, Das Tal der

sieben Höfe, *manuscrit de quinze cent pages qu'il avait conçu en trois parties, lui faisait engager le combat avec la mort à trois heures du matin. Toute sa vie, affaibli par une grave maladie pulmonaire, il avait pris pour habitude d'entamer sa journée à trois heures du matin par l'occupation mortelle d'un fanatique d'écriture et de philosophie, de s'envelopper dans la couverture de cheval et de boucler une vieille ceinture autour de sa taille, à trois heures du matin je l'entendais dans sa chambre engager le combat avec l'impossible, avec le métier dont il n'y a absolument rien à espérer: le métier d'écrivain.* (1982 : 85)

Il faut écrire coûte que coûte, tracer sans relâche les mots sur la feuille de papier. Au contraire d'un indicible, l'écrivain affronte la sexualité qui est à l'œuvre dans l'acte de penser. Et le suicide, acte valorisé par le grand-père, est une manière de revendiquer une attitude dévastatrice. Chez Bernhard, il existe une filiation manifeste avec l'œuvre d'un Otto Weininger (1975). Dans les deux cas, l'acte de penser est entravé par l'abjection sexuelle de l'impureté. Chez Artaud, autre référence implicite dans l'œuvre de Bernhard, l'acte de penser est l'objet d'antagonismes majeurs. Le monde pulsionnel de la sexualité provoque une débauche, une déperdition qui interdit d'être pleinement. Dans tous les cas, il faut comprendre que la voix est le siège d'une cérébralité douloureuse. Chez Bernhard, il faut savoir penser comme il faut savoir crier. Mais l'énonciation bute sur l'acte de suicide ou le constat du désespoir.

L'œuvre de Bernhard, par l'acte de fonder une demeure qui s'avère vite un lieu de cauchemar, correspond à notre propos. À cela s'ajoute le fait que l'écho est l'expression d'un rapport de force sonore. Il prend naissance dans un milieu physique, ce qui soutient l'idée que l'écho est à sa manière une forme architecturale. À ce sujet, la rédaction de *La Plâtrière* et de *Corrections* fonde une assise architecturale intangible. Le bâti architectural conserve son autonomie, quelle que soit la nature du terrain.

On ne s'étonnera pas que *Corrections* de Bernhard mette l'accent sur la folie d'une maison construite à partir du constat même de son impossibilité. Le narrateur ne cesse d'affirmer la cruauté de l'acte de construire, en témoigne la mort de la sœur de Roithamer dès que cette maison lui est offerte. Rester au seuil, n'est-ce pas là tout le projet de l'œuvre de Thomas Bernhard? Être dans ce lieu de passage qui suscite l'interrogation quant aux espaces que nous ne franchissons pas, n'est-ce pas encore une fois l'expression d'une limite qui rappelle cette répercussion de l'écho? Dans cette scénographie de la méchanceté qui est le cœur de l'œuvre de Bernhard, les lieux sont les formes amères d'une incarcération. Ainsi, l'écho traduit la répétition d'une voix (la sienne bien sûr, mais aussi celle des autres) qu'on ne veut pas entendre.

ÉLÉMENTS BIBLIOGRAPHIQUES

- ARTAUD, A. [2004]: *Ceuvres*, éd. établie, présentée et annotée par É. Grossman, Paris, Gallimard.
- BERNHARD, T. [1974]: *La Plâtrière*, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier »;
- [1982]: *La Cave*, Paris, L'Imaginaire/Gallimard;
- [1983]: *Le Souffle. Une décision*, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier »;
- [1984]: *Un enfant*, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier »;
- [1985]: *Béton*, Paris, Gallimard;
- [1987]: *Corrections*, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier »;
- [1987]: *Amas et autres récits*, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier »;
- [1990]: *Extinction. Un effondrement*, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier »;
- [1991]: *Le Neveu de Wittgenstein*, Paris, Gallimard, coll. « Gallimard/Folio »;
- [1993]: *Le Naufragé*, Paris, Gallimard, coll. « Gallimard/Folio ».

À PROPOS DE THOMAS BERNHARD

- BERNHARD, T. [1986]: *Ténèbres. Textes, discours, entretiens*, Paris, Maurice Nadeau.
- DIERICK, A. P. [1979]: "Thomas Bernhard's Austria: Neurosis, Symbol or Expedient?", *Modern Austrian Literature, Journal of the International Arthur Schnitzler Research Association*, vol. 12, n° 1, 73-93.
- FREDERICO, J. [1996]: "Heimat, Death, and the Other in Thomas Bernhard's Frost and Verstorung", *Modern Austrian Literature, Journal of the International Arthur Schnitzler Research Association*, vol. 29, n° 3-4, 223-242.
- GORNER, R. [1988]: "The Excitement of Boredom – Thomas Bernhard", dans W.G. Sebald, *A Radical Stage: Theater in Germany in the 1970s and 1980s*, Oxford, Berg, 161-173.
- KONZETT, M. [2000]: *The Rhetoric of National Dissent in Thomas Bernhard, Peter Handke, and Elfriede Jelinek*, Rochester (NY), Camden House.
- KONZETT, M. (dir.) [2002]: *A Companion to the Works of Thomas Bernhard*, Woodbridge (England), Boydell & Brewer.
- LONG, J.J. [2001]: "Resisting Bernhard: Women and Violence in Das Kalkwerk, Ja, and Ausloschung", *Seminar: A Journal of Germanic Studies*, Toronto, février, vol. 37, n° 1, 33-52.
- MARKOLIN, C. [1990]: *Thomas Bernhard et son grand-père: les grands-pères sont nos maîtres*, Paris, P. Horay.
- NAQVI, F. [2002]: "Dialectic at a Standstill: The Discourse of Victimhood in Thomas Bernhard's Heldenplatz", *German Quarterly*, automne, vol. 75, n° 4, 408-421.
- PRICE, D. W. [2003]: "Thoughts of Destruction and Annihilation in Thomas Bernhard", *Journal of English and Germanic Philology (JEGP)*, Urbana (IL), avril, vol. 102, n° 2, 188-210.
- RIEMER, W. [1992]: "Thomas Bernhard's Glenn Gould", *Osterreich in Amerikanischer Sicht: Das Osterreichbild Im Amerikanischen Schulunterricht*, vol. 7, 29-39.
- SFORZIN, M. [2002]: *L'Art de l'irritation chez Thomas Bernhard*, Arras, Presses de l'Université d'Artois, coll. « Lettres Étrangères ».

SOURCES THÉORIQUES

- ALTOUNIAN, J. [2000]: *La Survivance: traduire le trauma collectif*, Paris, Dunod, coll. « Inconscient et culture ».
- ANZIEU, D. [1996]: *Créer-détruire*, Paris, Dunod, coll. « Psychismes ».
- BACHELARD, G. [1943]: *L'Air et les Songes. Essai sur l'imaginaire du mouvement*, Paris, Payot.
- DUMOULIÉ, C. [1992]: *Nietzsche et Artaud: pour une éthique de la cruauté*, Paris, PUF, coll. « Philosophie d'aujourd'hui ».
- FERENCZI, S. T. [1992]: *Thalassa. Psychanalyse des origines de la vie sexuelle*, Paris, Payot.
- FLAHAUT, F. [1998]: *La Méchanceté*, Paris, Descartes et Cie.
- FREUD, S. [(1929) 1971]: *Le Malaise dans la civilisation*, Paris, PUF, coll. « Bibliothèque de psychanalyse ».
- FREUD, S. et R. ROLLAND [1993]: *Correspondance 1923-1936*, Paris, PUF.
- KLEIN, M. [(1957) 1978]: *Envie et Gratitude: et autres essais*, Paris, Gallimard, coll. « Tel ».
- KRISTEVA, J. [1977]: *Polylogue*, Paris, Seuil;
- [1985]: *La Révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », n° 174.
- NIETZSCHE, F. W. [(1886) 1987]: *Par-delà bien et mal: prélude d'une philosophie de l'avenir*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais ».
- ROSSET, C. [1998]: *Le Principe de cruauté*, Paris, Minuit.
- SAUVANET, P. [1997]: « L'oreille de l'architecte », dans C. Younès, P. Nys et M. Mangematin (dir.), *L'Architecture au corps*, Bruxelles, Éd. Ousia.
- WEININGER, O. [1975]: *Sexe et Caractère*, Lausanne, L'Âge d'homme.

COMMENT FAIRE APPARAÎTRE ÉCHO?

SŒURS, SAINTES ET SIBYLLES DE NAN GOLDIN
ET *AUTO PORTRAIT EN VERT* DE MARIE NDIAYE

MARTINE DELVAUX ET JAMIE HERD

L'œuvre contemporaine est-elle le lieu, singulier, nouveau, où peuvent se rencontrer les voix, où les voix peuvent se faire écho, devenir des échos? Un nombre remarquable d'œuvres intermédiales, produites par des femmes, ont fait leur apparition sur les scènes littéraire et artistique au cours de la dernière décennie. Quel est ce rapport particulier qu'ont les écrivaines et photographes à l'usage conjoint des mots et des images photos? Comment cette pratique *féminine* se rapproche-t-elle d'un « bon usage » de l'écho qui se distingue d'une historicisation, d'un travail de l'archive – bibliothèque de soi ou album de famille – plus aisément identifiable dans le cas d'œuvres masculines?

Aux fins de cette réflexion, nous avons choisi non seulement de nous pencher sur deux artistes et deux œuvres dont le fonctionnement interne est en écho, mais aussi de les mettre en écho, de les penser en côte-à-côte, dans leur réverbération et leur réflexion. D'une part, une photographe, Nan Goldin, qui, dans son livre essentiellement photographique *Sœurs, saintes et sibylles* (2005), fait une incursion dans le domaine littéraire, entre autres par le biais de la citation; d'autre part, Marie Ndiaye qui, dans *Autoportrait en vert* (2005), un livre essentiellement littéraire, fait appel à l'image photographique par l'entremise de clichés anciens et d'une collaboration avec la photographe Julie Ganzin. Dans les deux cas, on trouve un travail avec l'autre – l'autre médium et l'autre voix – et une approche de thèmes communs aux deux artistes, thèmes qui tournent autour du féminin, de cette figure invisible, inimaginable, en somme infigurable, qu'est la femme. La sœur chez Goldin, la mère chez Ndiaye sont le point d'ancrage d'un travail de l'apparition: comment faire apparaître la femme, comment la voir, comment figurer sa voix?

Si Narcisse refuse de regarder Écho, de répondre à son appel et de voir son visage, Goldin et Ndiaye, par le jeu intermédiaire entre le mot et l'image, le sonore et le visuel, jeu que redoublent l'énonciation et l'imagination des ouvrages, viennent conférer à cette voix un visage. Sous leur plume et dans leur objectif, Narcisse est forcé de voir Écho, et Écho retrouve ainsi un certain narcissisme.

Les ouvrages choisis, *Sœurs, saintes et sibylles* et *Autoportrait en vert*, pourraient être décrits, dans le cas de Goldin comme dans celui de Ndiaye, comme un ersatz

et aussi une mise en abyme de l'œuvre. Incursions avouées dans l'autobiographique – le livre/exposition/performance¹ de Goldin est un témoignage au suicide de sa sœur aînée, événement fondateur dans sa pratique artistique; l'autoportrait de Ndiaye repose sur une série de portraits de femmes *en vert* que l'auteure rassemble pour refléter les contours d'un autoportrait-fictif –, ces productions singulières n'en sont pas moins le lieu d'un jeu formel qui, d'une part, crée des effets de bruitage qui brouillent la limpidité et le « gage » de sincérité associés au « je », et qui, d'autre part, en tant que microcosme ou mise en abyme des œuvres respectives, fait apparaître un savant réseau d'échos (citation, reprise, reproduction, intertextualité...). Ainsi, *Sœurs, saintes et sibylles* et *Autoportrait en vert* sont des substrats: non seulement un espace clos à l'intérieur duquel « ça » résonne, à force de répétitions et de redoublements, mais un centre où, aussitôt créé et projeté, le son vient se répercuter contre des productions antérieures, le nouveau rappelant l'ancien, l'ancien se trouvant transformé par son visage nouveau. On entend l'écho, le son revient mais il n'est plus comme avant: quelque chose d'autre apparaît, le même est différent. Dans l'objectif de Goldin et sous la plume de Ndiaye sont rejoués les éléments du mythe, la voix et le miroir de l'eau. La démultiplication de la figure féminine qui s'opère par l'emploi du portrait, le brouillage de son propre visage sur lequel l'artiste se penche comme s'il se trouvait au-dessus de l'eau, le retour des voix comme des revenantes, fantômes oubliés sur qui les auteures jettent la lumière: voilà comment se décline ici le travail de l'écho. Aussi différentes soient-elles, la photographe américaine Nan Goldin et l'écrivaine française Marie Ndiaye se rejoignent dans l'utilisation intermédiaire et autobiographique du récit et de la photographie, croisement et face-à-face qui empêchent l'identification générique des œuvres, comme celle des individus qu'elles sont censées représenter. Épris de son image, Narcisse a trouvé la mort dans l'eau, abandonnant Écho comme une veuve avortée. Goldin et Ndiaye échappent à cet amour de soi mortifère, choisissant l'image, la voix et leurs multiples visages, jouant de la biographie comme d'un pavé jeté dans une mare, qui laisse derrière lui son passage, en cercles concentriques. Le suicide de Narcisse est vain, et Écho survit.

*

Walter Benjamin décrivait l'aura comme « une trame singulière d'espace et de temps: l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il » (2003: 19). Le drame que Benjamin associait à l'époque de la reproductibilité technique concernait le désir humain de « posséder l'objet d'aussi près que possible, dans l'image ou, plutôt, dans son reflet » (*ibid.*: 20-21). Ce désir de possession contraste avec la production de l'œuvre d'art *unique* qui reposait sur une tradition, un rituel, en somme un culte. Avec la sécularisation de l'art, c'est l'authenticité qui vient se substituer au culte². Mais comment parler d'authenticité en matière de photographie? Comment penser la photographie sinon comme un jeu d'échos?

Le critique Philippe Dubois associe la photographie à un principe de distance irréductible et fondamental – distance entre le réel et l'image, entre l'objet saisi et le photographe, enfin entre le sujet qui regarde la photo et l'objet représenté. Cette distance correspond à l'effet auratique benjaminien, dialectique issue de la tension entre le lointain et le proche, le « lointain le plus essentiel tenu, maintenu, dans le proche le plus événementiel » (Benjamin, 2003: 31). Selon Georges Didi-Huberman, c'est en sécularisant l'aura de Benjamin qu'on peut comprendre et rendre compte de l'efficacité étrange et unique de nombreuses œuvres modernes qui déconstituent les valeurs culturelles, les cultures déjà informées. Les artistes comme les enfants, explique Didi-Huberman, montrent que la distance n'est pas l'apanage du divin; si la religion constitue le paradigme historique et la forme anthropologique exemplaire de l'aura, ce n'est pas la seule façon de comprendre cette dernière. De fait, c'est bien la modernité qui a permis de briser ce lien et d'ouvrir un rapport qui était clos. Là, l'aura devient le sublime, la forme pure de ce qui surgit; dès lors, comme l'écrit Didi-Huberman, l'art moderne se fait le lieu où

quelque chose nous parle de la hantise « comme de ce qui nous reviendrait de loin, nous concernerait, nous regarderait et nous échapperait tout à la fois » (1992 : 104).

Le portrait, pour Benjamin, demeurerait le dernier bastion de l'aura, mais qu'en est-il de l'autoportrait ? Si on peut dire que sous la couche du visage pris sur la photo se cache une série de visages (« de qui au juste est un visage photographié ? », demande Philippe Lacoue-Labarthe [1979 : 24]), on doit aussi affirmer qu'il n'y a pas de visage de soi sinon comme ce qui toujours échappe au sujet qui (se) voit. Le visage dévisage si on croit, comme Jacques Cohen, que l'action de dévisager consiste à chercher le visage dans le langage et dans l'image, l'expression dans la représentation. Car pour Cohen, comme pour Didi-Huberman, ce visage regardé avec intensité est aussi un point de non-voir, point de fuite où le regard s'engouffre. L'effet de focalisation médusante des visages fonde ainsi leur effet de métamorphose et, à la fin, c'est comme hantise que le visage se révèle.

I'll be your mirror

Pour Benjamin, l'aura survivait dans le portrait photographique où le visage humain représentait l'ultime retranchement de la valeur culturelle (qu'il trouvait dans l'expression fugitive d'un visage ou le culte du souvenir des disparus [2003 : 32]). On pourrait dire du travail de Nan Goldin qu'il fait le grand écart entre l'auratique du portrait et la reproductibilité séculaire, pour faire naître une œuvre qui se déploie entre le religieux (ou le mythique) et le séculier, œuvre qui en somme surgit de leur rencontre, constituant une approche de ce qu'on pourrait nommer un *désacré*, un sacré décultualisé, un sacré bien moderne mais néanmoins sacré³. Ce sacré-qui-n'en-est-pas-un apparaît dans l'objectif de la photographe, par le regard qu'elle pose sur les sujets choisis, ce regard non pas voyeur mais avant tout empathique et mélancolique, créateur de communauté :

*There is a popular notion that the photographer is by nature a voyeur, the last one invited to the party. But I'm not crashing; this is my party. This is my family, my history.*⁴

Ainsi, les milliers d'instantanés pris par Goldin au fil des ans renvoient les uns aux autres, fils invisibles reliant les individus, à travers l'espace et le temps. C'est là la « famille de Nan »⁵, cette communauté désœuvrée dont elle fait partie, communauté d'amis et d'amants qui se défait et se refait constamment, ce que traduisent les expositions, catalogues et

Est-elle une femme en vert ?

Jean-Marie Schaeffer écrit :

Pour peu qu'on s'interroge sur le statut réel du portrait photographique, on découvre que, loin de célébrer l'autonomie d'un « moi » se mirant dans sa propre autosuffisance, il ne cesse de nous renvoyer à notre absence de plénitude. (1997 : 21)

Le portrait photographique n'appartient pas, selon Schaeffer, au culte moderne de la subjectivité autonome, mais donne la preuve que la subjectivité dépend de l'interaction avec autrui dont elle est constituée. C'est un jeu de regards qui laisse une trace, une image du passé absent et, dans l'écart du temps qui caractérise la prise photographique, « [l]e "moi" est toujours déjà devenu un autre » (*ibid.* : 23). Le portrait photographique est donc paradoxal puisque, même s'il y a distance entre photographe et sujet photographié, le portrait promet l'accès à un sujet perçu, du moins en partie, comme un objet que le photographe peut saisir. Ainsi, le portrait a un statut impur (*ibid.* : 16) : une même photo peut être qualifiée aussi bien d'objet artistique que de preuve d'identité juridique.

L'écriture de Marie Ndiaye est constituée des contradictions soulevées par Schaeffer. Sa fiction interroge l'identité et la montre comme une chose instable et changeante, qui naît de l'interaction avec les autres, surtout dans le rapport familial. Les romans *En famille* et *Rosie Carpe* proposent des

diaporamas dont la forme n'est jamais arrêtée. C'est un mouvement de marée que Goldin capte, la caméra à la main, comme si celle-ci était une extension de son corps, photographiant à répétition ceux qui font partie de sa vie. Une façon de les toucher, de les caresser; une façon, aussi, de faire résonner la voix de ceux qu'on refuse d'entendre parler, qu'on nomme le plus souvent pour les exclure – les travestis, les transsexuels, les toxicomanes, les démunis, mais aussi, toujours, les femmes –, la parole servant à les cristalliser en stéréotypes ou en symptômes (Lebovic, 1999), en des icônes, des morts-vivants.

Dans son œuvre la plus récente, *Sœurs, saintes et sibylles*, Goldin effectue un retour sur un événement fondateur, signalé à plusieurs reprises dans son œuvre antérieure (dans des dédicaces, des remerciements ou des préfaces), mais jamais jusque-là confronté et transformé par l'art. *Sœurs, saintes et sibylles* constitue un témoignage à la sœur aînée de Goldin, Barbara Holly, qui s'est enlevé la vie alors que Nan avait 11 ans. Ce triptyque est un «hommage à ma sœur et à toutes les femmes rebelles qui se battent pour survivre dans la société» (quatrième de couverture), hommage d'abord à Sainte-Barbara, puis à Barbara Holly, et enfin à Nan Goldin elle-même dans un retour sur sa propre vie. Ce livre-hommage, livre-missel, est une chambre de miroirs et une messe des morts⁶.

La figure de la sœur est d'emblée convoquée, cette sœur héroïque, rendue mythique par son suicide, mystifiée par le discours parental et par un contexte social qui, dans les années 1950 et 1960, interdisait aux filles l'imagination, la sexualité, la liberté. Sainte-Barbara est un double de cette sœur sacrifiée et sanctifiée par sa cadette. Suivant la légende, *prom queen* enfermée par son père en haut d'une tour dans le but de préserver sa virginité, elle est devenue sainte – *holy* – en taillant une troisième fenêtre dans un des murs de sa prison, forme de baptême auto-effectué. Elle a été décapitée par son père, lui-même ensuite foudroyé par un Dieu-justicier. Cette légende chrétienne, morceau de vie des saints, hante le nom de l'enfant juive, comme son destin se trouvait déjà tracé dans l'histoire du petit Jésus. Nan Goldin

portraits troublants des personnages, surtout des héroïnes. *En famille*, en particulier, accorde une place prioritaire au portrait: Fanny vole des clichés de ses tantes dans sa quête d'intégration; cependant, les visages flous de ces portraits ne lui permettent jamais d'authentifier l'identité de l'autre et, le plus souvent, ils embrouillent sa recherche. *Autoportrait en vert*, publié en 2005, revient sur la question de l'identité en promettant de livrer une image, littéraire ou photographique, de l'écrivaine elle-même. Mais Ndiaye, jalouse de son intimité, ne se livre que par le biais d'une mise en fiction de soi qui passe par les portraits d'autres femmes. De ce fait, son autoportrait rappelle l'impureté du portrait photographique, entre fiction et autobiographie. Dans l'absence de sa propre image, Ndiaye écrit à la manière d'une photographe. Dans les portraits qui parsèment son texte, elle pose son regard sur les femmes qui l'entourent pour *faire*, par l'écriture, leurs portraits. Son écriture mime l'acte photographique et crée des résonances entre texte et image.

Autoportrait en vert s'ouvre sur le portrait photographique d'une autre – portrait d'une autre femme faite par une autre femme (la photographe Julie Ganzin) – et sur un récit collectif. Cette première photographie montre une femme de dos, aux cheveux blonds, qui se fond dans un paysage flou au dégradé vert. Sur la page opposée, la narration de Ndiaye commence avec une description de la montée des eaux de la Garonne. Bien qu'on discerne, dans l'image, la montagne Sainte-Victoire ainsi qu'une forêt, le flou de la photographie et la position centrale de la figure donnent l'impression qu'il s'agit d'une image de la mer, d'une photographie de baignade, voire de noyade, surtout en regard du texte qui lui est associé. La photo est liée au titre par la couleur, le vert, et finalement à la narration qui, par un glissement, passe du « nous » au « je » de la narratrice écrivaine.

Femmes vêtues de vert, aux yeux verts ou camouflées dans des arbres verts, les femmes de Ndiaye se reflètent les unes dans les autres et se

annonce la venue de Barbara après sa disparition, la ressuscitant par l'entremise d'un récit-sœur qui lui fait écho – un signe vu après coup comme avant-coureur. La légende de Sainte-Barbara est le cadre de l'histoire, mais c'est aussi le point de fuite qui emporte l'image, la tire en son centre disparu comme dans un trou abyssal. Il faut ainsi lire l'histoire de Sainte-Barbara comme une légende de l'œuvre de Goldin, à la manière de ces phrases inscrites en petits caractères à l'extérieur du cadre d'une photo et dont Goldin se sert pour nommer la singularité de ceux qu'elle photographie et qui, autrement, seraient des personnages et de véritables clichés. L'histoire de Barbara force une lecture à rebours, en échos, de l'œuvre: jusque-là, nulle part elle n'apparaissait, mais les amis, les amants, la famille adoptive, souffrants par la toxicomanie, l'amour ou le sida, dessinaient partout en creux la sœur perdue; un lien sororal qui lie Goldin à ceux qui portent sur eux les traces de la souffrance et de la violence.

C'est d'ailleurs un autre hommage qui se dessine dans les premières pages du livre *Sœurs, saintes et sibylles*, car la «grid» qui ouvre le volume – juxtapositions de photos sous la forme d'une grille présentant la vie de Sainte-Barbara – rappelle les «Positive grids» créées par la photographe pour traiter de la séropositivité et du sida. Ces séries, si elles racontent une histoire (histoires d'amour au temps de la pandémie), si elles créent une narrativité, sont marquées par un jeu du lien et de l'écart. Sorte de romans-photos où les seuls mots qui apparaissent sont ceux d'un titre, où les tableaux s'enchaînent, où une progression est dessinée, le plus souvent un trajet inévitable vers la mort. Ainsi se présente la vie de Barbara, marquée par un destin auquel il était impossible d'échapper, oracle imposé par la suite à Nan elle-même dont on avait affirmé qu'elle finirait comme sa sœur aînée: «Je croyais que je devrais me tuer à 18 ans. Mes parents se mirent à me traiter comme Barbara. À 13 ans je voulais devenir une droguée» (2005: n.p.).

Mais avant la grille initiale de Sainte-Barbara, deux photos (en pages pleines) ouvrent le livre: la première

démultiplie à travers la narration. Ndiaye détourne et retravaille certains clichés de la photographe Julie Ganzin; elle ponctue ses mots avec d'autres portraits photographiques visiblement issus d'une époque éloignée (provenant d'une «collection particulière»). Ces images, qui n'illustrent pas directement la narration, fonctionnent comme des citations visuelles; retirées de leur contexte d'origine, elles tracent les contours de la femme en vert, cette figure qui fascine, terrifie et hante la narratrice. Changeantes, belles et capricieuses, les femmes en vert polymorphes apparaissent et disparaissent sans cesse de la vie de la narratrice pour qui elles sont la mère, l'ex-amie devenue belle-mère, ou encore la maîtresse d'école – celle qui, pour un certain temps, tient la place de la mère. Mais elles sont aussi des revenantes, fantômes de femmes suicidées: Katia Depetiteville et la femme d'Ivan. Toutes ces femmes viennent habiter les photos de Julie Ganzin et sont habitées par elles aussi bien que par les portraits anciens – eux-mêmes répétés dans des panneaux de montage. Phrases et photos se heurtent, se répètent et finissent par renvoyer les unes aux autres. Comme la figure de la mère, ces femmes en vert nées de l'imagination de Ndiaye brouillent la frontière entre la fiction et le réel, la vie et la mort, le présent et le passé. Elles sont, à l'instar du dispositif photographique, la trace de ce qui a été et qu'on perçoit toujours. Pendant que l'écrivaine narre ses aventures à travers une succession de portraits de la/sa mère – «[...] femme en vert, intouchable, décevante, métamorphosable à l'infini [...]» (2005: 72) –, elle forme un objet photo-littéraire qui fonctionne à la manière du corps maternel, lieu du vide et du trop-plein, corps intime et étranger.

Ces résonances puissantes naissent du ricochet entre les signes verbaux et visuels. On retrouve le moment d'aveuglement et de décalage que Philippe Dubois décrit dans *L'Acte photographique*, le moment de la prise du cliché lorsque le voile noir masque la vision (1983: 143-144). Si le temps du portrait photographique implique un décalage pour le photographe, l'écriture de Ndiaye opère un geste

représente une étagère dans l'atelier de Nan Goldin, sa bibliothèque et les mots qui la hantent (Plath, Charcot, Didi-Huberman, Amado...); la seconde, prise par son père, est un portrait de Barbara « en masque » à l'âge de sept ans. Il faut voir dans ce portrait une métaphore de ce que représentera pour Nan la pratique photographique: le lendemain éternel du suicide. Nature morte, *vanitas*, tête de mort, le regard de Barbara est caché derrière un loup noir qui coule sur son visage, le long de son nez, en un mouvement léger qui déplace les trous et tranche les yeux. Le regard de l'enfant est aveugle, à la fois présent et fuyant, tranché parce que décadré.

Cadrer, dit Pascal Bonitzer, est un terme de taumachie: « immobiliser le taureau avant de l'estoquer ». Et le décadage est un cadrage « arbitraire et nomade » sur « une réalité déshabillée de toute signification pleine ».

Au centre du tableau, en principe occupé dans la représentation classique par une présence symbolique (l'image des souverains dans le miroir des Ménines, par exemple), il n'y a rien, il ne se passe rien. L'œil habitué (éduqué?) à centrer tout de suite, à aller au centre, ne trouve rien et reflue à la périphérie, où quelque chose palpite encore, sur le point de disparaître. [...] L'ironie, c'est montrer froidement, dire froidement la cadavérité.

(Bonitzer, 1985: 84)

Tiré vers un autre centre que celui des trous noirs, crypté parce qu'enfoui à côté, le regard de Barbara emporte dans le mystère tout regard qu'on pourrait poser, parlant cette « langue incomparable de la tête de mort », « unissant l'absence totale d'expression (le noir des orbites) à l'expression la plus sauvage (la grimace de la denture) »⁷. Le regard de Barbara regarde sans qu'on puisse le voir; il montre qu'il regarde sans qu'on puisse voir ce qu'il est en train de regarder. Ce portrait de Barbara est recadré par sa sœur qui, d'une part, le monumentalise – le transforme en légende – et, d'autre part, se l'approprie comme un objet intime pour en faire une image autobiographique, doublement biographique, donc, comme si les deux sœurs, en siamoises, partageaient un même portrait. En reproduisant l'image de Barbara au sein de son

semblable, car la femme décrite dans le portrait narratif n'existe *déjà* plus. Le portrait littéraire est le portrait d'un temps qui précède la narration. Par ailleurs, l'écart entre l'écriture et la photographie permet à Ndiaye de s'emparer des photos, de déjouer ce rapport étroit au réel. Dans la figure de la revenante et dans les portraits de la « collection particulière », par exemple, on retrouve quelque chose de l'aura que Benjamin finit par accorder au portrait photographique: « [...] l'unique apparition du lointain si proche soit-il » (2003: 19). Pourtant, mis en écho, en série, les portraits sont privés d'origine, d'unicité. Cela trouble l'aura, sceau de l'authenticité, et vient donner un visage non pas à des êtres réels mais à des voix, ces voix que Ndiaye inscrit dans son texte.

De par son écriture et son usage du médium photographique, l'écrivaine tente de figurer ce qui est insaisissable, de donner à voir le visage de celle qui lui échappe par sa métamorphose continue. Cependant, comme dans les photos de Julie Ganzin, la figure est floue. Elle est reconnaissable mais, en même temps, elle peut être prise pour une autre. Comme dans les images à double volet ou présentées dans des panneaux, le visage de la femme en vert est répété avec une infime différence. Les portraits narratifs débordent du texte pour inonder les photos comme la Garonne, cette rivière essentiellement féminine qui hante le livre de Ndiaye, qu'elle décrit comme débordant de ses rives. Avec une fausse naïveté, l'écrivaine-narratrice demande: « [...] la Garonne est-elle une ... est-elle une femme en vert? » (2005: 94).

Leur existence, ma propre originalité

Cette question que pose la narratrice est le dernier moment de doute avant qu'on ne soit invité à lire le récit à rebours. C'est une fausse énigme, un clin d'œil.

Le « je » narratrice-écrivaine ne se nomme jamais, mais le paratexte du livre l'associe au titre et fait du livre un autoportrait – on assiste à la représentation de soi à travers le réalisme merveilleux d'une série de

œuvre, Nan prend le témoin et le relais. Le portrait devient auto/portrait, l'image de Barbara apparaît comme s'il s'agissait du portrait de Nan. Dans cette perspective, non seulement *Sœurs, saintes et sibylles* est une autobiographie, mais tous les portraits faits par Goldin sont aussi des autoportraits, comme tous les autoportraits sont aussi des portraits, faux jumeaux, perpétuelle mise en écho.

Self-portrait on the bridge

Qu'il s'agisse des autres ou d'elle-même, le geste de Goldin est double : il est à la fois saisie, consignation, et perte, deuil, échec inévitable de l'approche de l'autre. C'est la raison pour laquelle elle prend un grand nombre d'images. Car si la photographie, pour Nan Goldin, est vérité, elle n'est jamais que vérité partielle à laquelle il faut toujours plus de vérité : « I don't believe in the single portrait. I believe only in the accumulation of portraits as a representation of a person »⁸.

Ainsi, Goldin sérialise, et par le fait même « narrativise », racontant l'histoire de ceux qu'elle photographie comme si elle racontait sa propre histoire. Seul le mode narratif peut nous permettre de comprendre, nous dit Susan Sontag (1977), contrairement aux photos qui ne font que montrer. C'est-à-dire que seule une inscription dans le temps peut engendrer l'entendement. Goldin enchaîne les images comme dans un chemin de croix, elle les relie tout en maintenant un écart, une différence et une répétition. En offrant plusieurs facettes d'un individu, la série multiplie les points de vue et signale le geste vain qui consisterait à vouloir s'appropriier un être humain. La série photographique, semblable à celle utilisée par August Sander et Walker Evans dans les années 1930, représente un usage de la composition et de la parataxe, de la distance et de la proximité. C'est ainsi que l'aura réapparaît, par la reproduction et l'écho plutôt que par le fantasme d'une singularité : Narcisse penché au-dessus de son étendue d'eau.

« Self-portrait on the bridge », autoportrait fait par Goldin en 1998 dans l'enceinte d'un hôpital, montre l'ombre de la photographe sur l'eau dorée et

portraits. Ce jeu de bascule (ou glissement) est parallèle aux métamorphoses des femmes en vert. C'est le moment où le regard de la portraitiste se transforme en regard de portraiturée, où elle se penche sur l'eau, comme Narcisse, afin de se voir. Ainsi, on pourrait dire que, dans un premier temps, Ndiaye représente Écho. Elle disparaît, ou s'esquive, prêtant sa voix aux autres femmes en vert pendant qu'elles se démultiplient et se dédoublent dans les figures maternelles du récit. Sous le regard de la narratrice, ces femmes se reflètent les unes dans les autres, comme elles se mirent dans la Garonne et finalement, rétroactivement, dans le miroir de l'appareil photographique. Sous la plume de Ndiaye, leurs voix sont retranscrites à côté de leurs faux-portraits, mais, dans un deuxième temps, Ndiaye occupe la place de Narcisse. L'auteure renverse le rapport présence-absence : le portrait de la femme en vert devient son miroir. Schaeffer explique :

Le portrait ne cesse ainsi de réactiver une dynamique qui est constitutive de notre anthropoïsation, celle qui ne nous fait atteindre à notre identité qu'à travers le regard d'un autre. Lorsqu'on oppose le portrait à l'autoportrait, on oublie souvent que tout portrait est aussi virtuellement l'autoportrait du portraituré qui s'y reconnaît et pour qui il fait fonction de prothèse visuelle lui permettant de s'assurer de son identité en tant qu'elle lui est réadressée à travers un regard extérieur [...].
(1997 : 22)

Ndiaye pose la question de l'authenticité, question qui intéressait Benjamin dans *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* : quelle est la différence entre un original et une copie ? Où qu'elle aille, Ndiaye trouve son image... De par ces voyages, la narratrice rappelle le divorce entre lieu et existence, emblématique de la condition moderne, que Benjamin associe à la circulation des œuvres d'art et une désacralisation consécutive au fait qu'elles sont faciles à exposer. Cependant, la notion d'unicité existentielle est inutile pour Ndiaye qui réclame une image changeante lui permettant de voir les multiples facettes de son être : femme française d'origine africaine, mère, amie, fille, écrivaine... Au lieu de

miroitante d'un cours d'eau, alors qu'elle est appuyée à la balustrade d'un pont⁹. L'ombre est un contour vague, une forme humaine indéterminée, que seule la légende permet d'identifier. Goldin offre un autoportrait-qui-n'en-est-pas-un, image d'elle-même anonyme. Mise en échec du narcissisme¹⁰ et emprunt de la technique employée pour les amis issus du «demi-monde» (où la légende permet de singulariser ceux qui habituellement sont stéréotypés), cet autoportrait n'est pas différent des autoportraits où Goldin se met en scène plus directement, visage fardé, embrouillé ou marqué de coups, drogué ou rêveur, seul ou entouré. Si d'aucuns accusent la photographe de narcissisme, comme si elle était éprise d'elle-même¹¹, c'est par un geste qui consiste à prendre son visage en rafale, donc à ne jamais en arrêter l'image qu'elle se représente. Le miroir de l'eau ondule, le visage se fait et se défait sans arrêt, comme si, portant le spectre du suicide de Barbara, Nan jouait figurativement avec la mort. Déjouant la fin de Narcisse, elle occupe alors la place d'Écho, rendant sans cesse hommage à une sœur, dont du vivant elle n'avait jamais pris de photos, comme à tous les aimés présents ou disparus, dont elle répète sans cesse les noms – son art ainsi mis au service d'un travail contre l'oubli.

Tell the children it was an accident

Le 12 avril 1965, à l'heure du dîner familial, des policiers sonnent à la porte d'une maison en banlieue de Washington pour annoncer à des parents que leur fille s'est jetée sous un train: «J'ai entendu ma mère dire aux policiers: "Dites aux enfants que c'était un accident"» (Goldin, 2005: n.p.).

Les parents avaient donné à leur fille aînée un nom en palindrome. Après sa mort, la petite Nancy, celle que Barbara aimait tant mater, rendue muette par sa disparition, quitte la maison familiale, ampute son prénom et se révèle ainsi doublement un écho. Nan renaîtra en gardienne et faiseuse d'images, déterrants les archives familiales pour contrer «la tyrannie du révisionnisme», cette réécriture de l'histoire effectuée «immédiatement avant qu'elle ne soit écrite» (*ibid.*). Elle se fait dès lors gardienne des

fixer une seule image d'elle-même, elle se met en série et en reflets:

Car je pense à ma mère, à la femme d'Ivan, à ma belle-mère, et je redoute de me considérer moi-même comme un être insensé si toutes ces femmes en vert disparaissent l'une après l'autre, me laissant dans l'impossibilité de prouver leur existence, ma propre originalité. Je me demande alors [...] comment trouver supportable une vie dénuée de femmes en vert découpant en arrière-plan leur silhouette équivoque. Il me faut, pour traverser calmement ces moments d'hébétéude, d'ennui profond, de langueur désespérante, me rappeler qu'elles ornent mes pensées, ma vie souterraine, qu'elles sont là, à la fois êtres réels et figures littéraires sans lesquelles l'âpreté de l'existence me semble racler peau et chair jusqu'à l'os. (Ndiaye, 2005: 77)

Mis en série, le «je», par la rencontre entre texte et photo, s'empare des images recyclées et détournées, créant un effet d'inquiétante étrangeté au lieu du rapport référentiel entre texte et photographie. L'image de soi est troublante et troublée, elle hante le récit par l'entremise des images des autres. Selon Marie-Laure Hurault, la mise en série renforce la fragmentation et le décentrage: «[L]a série refuse, au vu de la dynamique en cours, la position d'un milieu qui aurait une fonction de centre» (2003: 10). Au lieu de dépérir devant l'image unique de soi, Ndiaye se démultiplie dans la série; elle s'énonce dans la résonance entre phrase et photo.

Que l'écriture me rendrait visible et me protégerait

Autoportrait en vert est ainsi constitué de battements, de *face-à-face* qui laissent advenir l'image photo-littéraire de l'auteure. Sans être une autobiographie, le texte est autobiographique au sens où l'entend Leigh Gilmore (1994): c'est une représentation de soi à travers les codes contradictoires de la vérité. Si Ndiaye ment dans la mesure où elle dresse un portrait fictif, elle se livre au lecteur-spectateur en tant qu'écrivaine. Dans un entretien, elle dit de l'écriture:

J'espérais qu'elle me sauve de la vie réelle et ordinaire qui me semblait terrifiante. Qu'elle fasse de moi quelqu'un de spécial, d'unique même. J'avais l'impression, enfant, d'être invisible.

mots, mais aussi surface sur laquelle rebondissent les échos. De fait, *Sœurs, saintes et sibylles* non seulement entremêle des photos de famille et des photos prises par Nan Goldin, mais se révèle un creuset de voix, de citations: à côté du récit autobiographique et des légendes photographiques de Goldin, se lisent un certificat de naissance, des extraits des dossiers médicaux, des coupures de journaux, des propos tenus par les psychiatres et les parents, des phrases écrites, prononcées ou transcrites par la sœur suicidée... Renaissent ainsi une époque, un événement, des vies, tous portés par la voix de celle qui les traduit¹², et qui sont ainsi appelés à rester.

Ce retour en arrière, cette place de médium occupée par Nan Goldin qui fait revivre les autres à travers elle-même, se double d'un mouvement proleptique, une plongée vers l'avant, prophétie digne du livre des sibylles. L'histoire racontée par la photographe est tissée d'allers-retours, elle qui revoit le passé comme annonciateur et traque les oracles. Mais cette recherche, comme Janus, est double: regard derrière et devant soi, prémonition et mise en garde devant l'avenir, transmission d'un savoir. Ici réapparaissent le mythique, le sacré, et avec eux l'aura. Dans le dernier tiers du livre, des photos récentes viennent figurer ce lointain si proche que Benjamin trouvait dans l'admiration des paysages: l'intensité d'un chien-loup, la luminosité de la neige, le spectre de la lune contre le mur d'une chambre. Un avion disparaît dans les nuages, le soleil se couche et une chevelure céleste apparaît; amants, parents et amis sont photographiés en penseurs ou endormis, bientôt emportés par la mort. Reste, à la fin, ce qui doit bien finir: une histoire ratée, des paroles non entendues. La tombe de la sœur, une Nan Goldin de cire figée dans la folie, un père de cire foudroyé par l'éclair: ce qui est arrivé est passé et doit désormais dormir/ce qui est arrivé peut encore se produire, il ne faut pas oublier.

Goldin porte les stigmates de l'histoire¹³, et son missel est à la fois témoignage et leçon, directives concernant le rituel et la transmission. C'est ainsi que son œuvre, exemple éminent de cette désacralisation

J'espérais, sans que cela soit conscient, que l'écriture me rendrait visible et me protégerait en même temps. (Argand, 2001: n.p.)

De par son usage de la photographie, Ndiaye fait écho au *Manifeste photobiographique* de Gilles Mora et Claude Nori: «[l]a photobiographie étirera le temps de la prise de vue, modifiera notre passé et reconstruira notre vie en une fiction, somme toute véridique, faite d'instantanés devenus romanesques» (1983: 15). De même, pour revenir au flottement entre portrait et autoportrait, on peut dire que si Ndiaye se rend visible à travers une mise en fiction d'elle-même, ses ouvrages de fiction la cachent autant qu'ils la montrent. En même temps qu'elle se représente, Ndiaye réclame une place dans la succession littéraire, car son livre est traversé de renvois aux œuvres d'autrui aussi bien qu'aux divers ouvrages qui composent la sienne¹⁴.

Les renvois, résonances et reflets qui traversent *Autoportrait en vert* sont le lieu de l'intersection des voix et des visages. Ndiaye prête sa voix aux figures des portraits qui parsèment son texte. Dans la dialectique entre texte et image, elle fait cadeau à Écho d'un visage et à Narcisse d'une voix. Par le biais des portraits, elle entraîne le lecteur-spectateur dans un jeu de regards qui met en doute la fixité de l'identité. Comme toujours, elle travaille l'étrangeté, manifeste dans sa résistance à fixer son image ou celle de l'autre. Portant l'attention sur les moments de métamorphose, elle se penche sur l'entre-deux de l'identité, mouvement qui rappelle l'invitation de Georges Didi-Huberman:

Il y a, il n'y a qu'à s'inquiéter de l'entre. Il n'y a qu'à tenter de dialectiser, c'est-à-dire tenter de penser l'oscillation contradictoire dans son mouvement de diastole et de systole [...] à partir de son point central, qui est son point d'inquiétude, de suspens, d'entre-deux. Il faut tenter de revenir au point d'inversion et de convertibilité, au moteur dialectique de toutes les oppositions. C'est le moment où ce que nous voyons commence juste d'être atteint par ce qui nous regarde – un moment qui n'impose ni le trop-plein de sens (que glorifie la croyance), ni l'absence cynique de sens (que glorifie la tautologie). C'est le moment où s'ouvre l'ancre creusé par ce qui nous regarde dans ce que nous voyons. (1992: 51-52)

propre à l'art contemporain, comporte néanmoins une dimension sacrée: cette aura qui confère aux choses qu'on regarde le pouvoir de lever, sur nous, les yeux. Il ne s'agit donc pas, ici, d'un théâtre digne de Narcisse où on le verrait tomber sur lui-même, mais bien du théâtre de l'ignorée et de l'oubliée, Écho, sœur sibylline, visage qu'on ne voit pas mais dont les paroles se reflètent en nous, visage qui apparaît grâce à sa voix.

*

C'est le moment où Narcisse voit Écho, où Écho prête sa voix à Narcisse penché sur l'eau qui coule entre les deux rives de la Garonne, cette rivière «d'essence féminine» (Ndiaye, 2005: 8).

*

La photographie est à la fois émanation *directe* du réel (par le procédé même qui fait surgir l'image – la lumière sur l'objet) et *déplacement* par le procédé de fictionnalisation: non seulement la présence du regard singulier derrière l'objectif met en péril toute reproduction du réel comme réel, mais le temps photographique est tel qu'il est impossible de concevoir la photo comme une empreinte authentique – le délai entre le présent et la photo, mais aussi la coupure inévitable que provoque la fermeture de l'obturateur et le fait que, pendant un instant, on ne voit pas la scène en train d'être photographiée. Ainsi, pour reprendre la définition proposée par Isabelle de Maison Rouge de l'autofiction: «l'autofiction, c'est transposer sa vie dans le champ de l'impossible, celui de l'écriture ou de la mise en images, *comme un lieu qui n'aura jamais lieu*» (2004: 21; nous soulignons). *Sœurs, saintes et sibylles* et *Autoportrait en vert* sont-ils représentatifs de ce travail de l'intime et de l'autofiction qui, selon Isabelle de Maison Rouge, fait partie intégrante de l'art contemporain? Ces œuvres sont-elles représentatives d'une pratique intermédiaire par laquelle les femmes artistes contemporaines explorent l'intime? L'usage conjoint du texte et de l'image dans l'autobiographie est-il un des moyens mis en œuvre par les artistes et écrivaines pour inquiéter la représentation de soi et ainsi doter l'autoportrait d'une aura?

La surface dans laquelle elles se mirent est brouillée, l'image qui apparaît est mouvante et démultipliée, comme si Écho plutôt que Narcisse était penchée sur l'eau. Est-il possible de mettre en image une voix? semblent demander Goldin et Ndiaye. Comment une voix peut-elle apparaître en image? Quel est le visage de l'écho?

NOTES

1. *Sœurs, saintes et sibylles* est la publication, sous forme de livre, d'une installation de son et d'images – diaporamas, séquences vidéos, voix off, musique – à la Chapelle Saint-Louis de la Salpêtrière à l'automne 2004 à Paris. Perché au-dessus de la scène, sur un balcon-passerelle, le public se trouvait devant trois écrans, sur lesquels étaient projetées des diapositives, et surplombait une femme de cire couchée dans un lit, au niveau du sol, comme dans une scène des années 1950-1960 aux États-Unis. L'installation tire une partie de son sens du lieu choisi, la Salpêtrière évoquant Charcot, l'enfermement des femmes et l'invention de l'hystérie.
2. A. Rouillé parle de sécularisation dans le contexte de l'art contemporain, description qui correspond au travail de Goldin : « La sécularisation n'a rien d'une dissolution de l'art dans le monde, ni d'une abolition de la distance qui les sépare. Il s'agit plutôt d'un déplacement de leurs frontières, d'une reconfiguration des passages, d'une redistribution des seuils et des clôtures [...] la sécularisation se distingue par la place qu'y occupe le matériau-photographie ; par des orientations spécifiques – des grands aux petits récits, de la profondeur à la surface, du visible à l'imprésentable, de la haute à la basse culture, des corps aux flux corporels – soutenues, reprises et amplifiées par l'art-photographie » (2005 : 524-526).
3. Les critiques ont remarqué la présence du sacré dans l'œuvre de Goldin, manifeste dans les nombreux lits annonciateurs, les chambres d'hôpital ou d'hôtel comme dans les cellules de couvent, les scènes aquatiques comme autant de baptêmes, les ex-voto, l'hagiographie des proches, les cierges de Fatima, etc. (voir Liebmann, 2002 : 120).
4. « C'est un lieu commun de dire que le photographe est, par sa nature même, un voyeur, celui qui n'a pas été invité à la fête. Mais je ne viens pas à la fête sans avoir été invitée ; ceci est ma fête. Ceci est ma famille, mon histoire » (Holborn, 1986 : 42 ; notre traduction).
5. Cette expression renvoie à l'exposition « The Family of Man » organisée par Edward Steichen dans les années 1950.
6. On se rappelle un film (pour la BBC) et une exposition antérieure (Whitney Museum), auxquels Goldin a donné le titre « I'll be your mirror ». Comme le souligne Lebovici, au pronom anglais est conféré la tâche de gérer la distance. Le « you » signifiant à la fois « tu » et « vous », il nous engage à penser intimement et politiquement.
7. Benjamin cité par Didi-Huberman (1992 : 113).
8. « Je ne crois pas dans la possibilité d'un seul portrait. Je crois seulement en l'accumulation de portraits en tant que représentation d'une personne » (Goldin, 1996 : 454 ; notre traduction).
9. Il faut noter la fréquence, dans la production de Goldin, de baigneurs et de baigneuses.
10. Voir la critique que fait É. Roudinesco du narcissisme contemporain (2001).
11. Commentaire fréquent sur les productions féminines contemporaines, qui fait l'impasse sur le travail de désobjectivation qui les sous-tend.
12. Il faut aussi noter la dimension bilingue de cet ouvrage, où chaque passage en français est traduit en anglais, des divergences remarquables distinguent les deux versions.
13. On revoit l'autoportrait de Goldin « Nurses bandaging wounds. The Priory Hospital, London, 2003 », qui montre des brûlures sur l'avant-bras, brûlures de cigarettes qu'elle s'est elle-même faites.
14. On donne à titre d'exemple la comparaison entre les sœurs Papin et les sœurs d'*Autoportrait en vert*. Cette référence renvoie à la pièce *Les Bonnes* (1978) de J. Genet qui était une source de la pièce *Hilda* (1999) de Ndiaye. Cette pièce a été publiée chez Minuit et a été produite au Théâtre du Rond Point en 2006. Voir le dossier de presse du théâtre.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ARGAND, C. [2001] : « Marie Ndiaye : Entretien », *Lire*, avril. En ligne : <http://www.lire.fr/entretien.asp/idC=36945/idTC=4/idR=201/idG> (page consultée le 10 janvier 2007).
- BENJAMIN, W. [(1939) 2003] : *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Éd. Allia.
- BONITZER, P. [1985] : *Peinture et Cinéma. Décadrages*, Paris, Éd. de l'Étoile.
- COHEN, J. (dir.) [2006] : *L'Art et le politique interloqués*, Paris, L'Harmattan.
- DIDI-HUBERMAN, G. [1992] : *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, coll. « Critique ».
- DUBOIS, P. [1983] : *L'Acte photographique et autres essais*, Paris et Bruxelles, Fernand Nathan et Éd. Labor ;
- [1991] : « Palimpsestes ou la photographie comme appareil psychique », *Cahiers figures : Mythologies du photographe*, n° 8, 103-128.
- GILMORE, L. [1994] : *Autobiographics : a Feminist Theory of Women's Self-representation*, Ithaca, Cornell University Press, coll. « Reading Women Writing ».
- GOLDIN, N. [1996] : *I'll Be Your Mirror*, New York, Whitney Museum of American Art ;
- [2005] : *Sœurs, saintes et sibylles*, Paris, Éd. du Regard.
- HOLBORN, M. [1986] : « Nan Goldin's Ballad of Sexual Dependency », *Aperture* 103, 38-47.
- HURAU, M.-L. [2003] : « La mise en série », dans F. Brunet et alii (dir.), *Effets de cadres : de la limite en art*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 9-18.
- LACOUÉ-LABARTHE, P. [1979] : *Portrait de l'artiste en général*, Paris, Christian Bourgois, coll. « Première Livraison ».
- LEBOVICI, E. [1999] : « On the edges of the image », *Parkett*, n° 57, 68-72.
- LIEBMAN, L. [2002] : « Goldin's Years : Nan Goldin in Retrospect », *Artforum International*, vol. 41, n° 2, 118-123.
- MAISON ROUGE, I. de [2004] : *Mythologies personnelles. L'art contemporain et l'intime*, Paris, Éd. Scala.
- MORA, G. et C. NORI [1983] : *L'Été dernier. Manifeste photobiographique*, Paris, Éd. de l'Étoile, coll. « Écrits sur l'image ».
- NDIAYE, M. [1999] : *En famille*, Paris, Minuit ;
- [2001] : *Rosie Carpe*, Paris, Minuit ;
- [2005] : *Autoportrait en vert*, Paris, Mercure de France, coll. « Traits et portraits ».
- ROUDINESCO, É. [2001] : *L'Analyse, l'Archive*, Paris, Bibliothèque nationale de France.
- ROUILLÉ, A. [2005] : *La Photographie*, Paris, Gallimard.
- SCHAEFFER, J.-M. [1997] : « Du portrait photographique », dans P. Arbaizar (dir.), *Portraits singulier-pluriel 1980-1990 ; le photographe et son modèle*, catalogue d'exposition (14 octobre au 18 janvier 1997), Paris, F. Hazan et Bibliothèque nationale de France, 9-25.
- SONTAG, S. [1977] : *On Photography*, New York, Farrar, Straus & Giroux.
- THÉÂTRE DU ROND POINT [2006] : *Dossier de Presse. Hilda.*, dans N. de Sultan (dir.). En ligne : http://www.theatredurondpoint.fr/pdf/dp_30305.pdf (page consultée le 10 janvier 2007).

DES RÉDEMPTIONS À CRÉDIT

LE SUJET-THÉÂTRE ET LES RETOURNEMENTS ORPHIQUES

DE CLAUDE GAUVREAU ¹

THIERRY BISSONNETTE

*Vous!... Mais je n'ai pour soif qu'une amour sans mélange
Qui, ses yeux dans ses yeux, s'enivre de l'échange
Entre moi-même et soi, des plus secrets souhaits...
Je suis seul. Je suis moi. Je suis vrai... Je vous hais.*

Paul Valéry (1995: 172)

Précieux paradoxe que le «retournement orphique», soit celui d'une contemplation qui entraînerait la perte tout en rendant possible un chant qui «regagne», dont le rythme et les sonorités irrésistibles permettront de retrouver un objet d'amour ne pouvant cependant plus être tenu entre les bras. Ce serait là l'étrange réussite de certains textes littéraires, «écritures réparatrices» (Harel, 1992) par lesquelles le sujet guérit virtuellement une séparation originaire, disposant sur le théâtre de son esprit les éléments d'une médecine incantatoire.

C'est ainsi qu'avec Broda et Maulpoix on peut envisager la lyrique amoureuse comme fondatrice du lyrique même, l'objet d'amour et l'agrégat sémantico-sonore du nom étant inclus dans un même processus de recouvrement, l'horizon réparateur du langage projetant partout les liens épars d'un amour sans lieu. «Que voit le poète en se retournant? Ce qui naguère fut réuni: une conjonction, une conjoncture. C'est vers des *liens* qu'il se retourne, aussi bien que vers des lieux ou vers un âge disparu» (Maulpoix, 2005: 69). Liant le disjoint, l'écrivain n'en est pas moins englué dans un acte discursif qui s'ajoute à la relation d'origine qu'il fantasme, d'où la précarité de cette satisfaction imaginaire. Ce n'est donc qu'en se faisant écho de la perte que le chant répare, tel un vieillard soulageant son dépit en se ressouvenant du mieux qu'il peut de l'enfance, vieillissant du même coup de quelques instants supplémentaires.

C'est pourquoi un effort surhumain est nécessaire afin que la vitesse de l'œuvre dépasse celle du temps objectif. «Seule une voix lyrique inouïe, apparemment inextinguible, est à même de préserver la puissance expressive de l'enfance», souligne ainsi Jean-Michel Maulpoix (*ibid.*: 70), reprenant à son compte un idéal aussi utopique qu'indestructible. L'écrivain Claude Gauvreau évoque quant à lui

ce même idéal dans une lettre afin de mieux fonder sa poétique de la spontanéité:

Totalement inconscient de la valeur extraordinaire de ce que je produisais, je dessinais à flots continus comme un démon; j'inventais de toutes pièces des mondes féeriques, des histoires fabuleuses: les hommes bleus, le Coffre Joliet, Arthon Bie... [...] Ce fut une longue époque de délire, d'invention, d'insouciance et de rêve. (1993: 122-123)

Nous nous situons là bien avant l'œuvre achevée. Beaucoup plus tard, au moment de consigner cette puissance juvénile dans un objet esthétique dont il assumera la responsabilité, l'artiste n'a d'autre choix que de quitter cette inconscience et d'effectuer un retour minimal sur sa relation avec la matière épousée, risquant par là de briser l'intuition imaginaire. C'est du moins la tension qui accompagne toute attitude lyrique, essentiellement tributaire d'un charme périlleux.

Écriture de la perte et vœu de reconquête, le projet esthétique de Gauvreau laisse place à des répétitions qui participent autant d'une façon de rejouer des scènes traumatiques que de tentatives cycliques pour dénouer l'impasse. C'est à partir de ce théâtre subjectif ou de ce «sujet-théâtre» que je tenterai de cerner le fonctionnement de l'écho, depuis les figures semi-fictionnalisées de Muriel Guilbault et de Paul-Émile Borduas, tout en essayant de lier leurs reformulations compulsives avec une pratique abondante de l'écholalie et d'autres redoublements sonores.

DÉDOUBLEMENTS MONISTES

Quiconque se propose d'établir un répertoire des figures de l'écho dans les œuvres et la vie de Claude Gauvreau disposera vite d'un réseau qui tendrait à couvrir la totalité de l'objet. Toujours dans l'ombre d'un autre ou au bras d'un fantôme, l'auteur accumule les échos subjectifs afin de mieux construire son identité esthétique. La vénération pour Paul-Émile Borduas² puis le militantisme au sein du mouvement automatiste ont des effets que l'on peut retracer du début à la fin des *Œuvres créatrices complètes* (1977), certains des premiers textes étant inclus dans le

collectif *Refus global* (1948), et l'ultime pièce de théâtre (*Les oranges sont vertes*, 1958-1970) mettant en scène un double de Borduas qui abandonne son leadership à un double de l'écrivain³ – Gauvreau lui-même étant déjà devenu, après le retrait hâtif du maître, l'ultime porte-flambeau de l'«automatisme surrationnel». De plus, nombre de recueils gauvréens font manifestement écho à la peinture automatiste par leur caractère non figuratif et la liberté ostentatoire de leurs agencements lexicaux. Un deuxième axe majeur d'écho est la présence répétée de personnages féminins tragiques, pour la plupart inspirés par la comédienne Muriel Guilbault⁴, dont le roman *Beauté baroque* sera la biographie romancée. Écrit en 1952 après le suicide de Guilbault, le roman est qualifié dans le sous-titre de «moniste», son sujet humain servant de véhicule pour valoriser l'Unique à travers l'unicité de l'artiste. Enfin, un écho subjectif plus méconnu vient du père de Gauvreau, un militaire de profession rapidement absent du foyer et de la vie de ses enfants. Dans les trois cas, la convocation plus ou moins explicite du fantôme va de pair avec une recherche de légitimité individuelle et artistique qui occupe un espace considérable dans l'énonciation gauvréenne.

«Deux arbres s'inclinent avec effort comme attirés l'un vers l'autre. Leurs faites se touchent formant une arche» (Gauvreau, 1977: 19). Inclus dans la didascalie initiale du texte «Les reflets de la nuit», disposé en tête des *Œuvres créatrices complètes*, ce passage introduit déjà une série de polarités dynamiques («effort» des arbres tendus l'un vers l'autre) qui seront très présentes dans le second texte «La jeune fille et la lune». Dans ce dernier, une jeune noyée, écho manifeste d'Ophélie, flotte «entre deux eaux», monologuant post-mortem sur un mode descriptif, la multiplication des perceptions portuaires semblant mimer la décomposition du corps flottant. Possédée par la lune qui s'élève au-dessus de l'eau, la jeune fille s'exprime souvent sur un mode écholalique: «Holà! Holà! Les rats du quai jeûnent!»; «Hon! Hon! a fait la pie de l'usine» (*ibid.*: 24); «Hep! Hep! Torture dans l'anéantissement!»; «Je dors. Je dors. Je veux dormir» (*ibid.*: 25), avant que ces onomatopées rythmiques ne

voient l'écho lui-même intervenir en conjonction avec l'influence lunaire :

Encore il semble que mes narines se dilatent au parfum de la lune et que ma joue trouve place sur le sable de son manteau de velours.

La lune.

L'ÉCHO – La lune!

LA JEUNE FILLE – La lune.

L'ÉCHO – La lune! (Ibid.)

Outre l'amplification oratoire que ces extraits font entendre, ces répétitions doivent être lues dans le contexte d'une identification de Gauvreau à la figure féminine, laquelle lui sert de symbole pour exprimer son propre drame artistique, comme le suggèrent quelques tournures objectivantes ou carrément à la troisième personne insérées dans le long monologue : « Taxi! dis-je » (*ibid.* : 23) ; « Verte! L'eau est verte, dit la noyée, et mon nez ne veut pas saigner » (*ibid.* : 24). Dans ce deuxième extrait, *mimesis* et *diegesis* se fondent sans détour, ou plutôt se reflètent l'une dans l'autre, le miroitement de la lune sur l'eau s'infiltrant jusque dans la structure du texte.

Ainsi que le confirmeront d'autres textes, Gauvreau se crée notamment comme auteur en se reflétant dans une altérité féminine qu'il finira par attribuer explicitement à Muriel Guilbault, effet-miroir qui prend successivement l'allure d'un salut personnel et d'une rédemption amoureuse. Dans l'objet dramatique « Bien-être », interprété avec Guilbault elle-même et mettant en scène un mariage débouchant sur les funérailles de la mariée, on trouve cette réplique tenant à la fois du vampirisme et du reflet : « Ce soir je me coucherai sur ton corps dans la rédemption noire qui glisse des pierres pourtant rêvées » (*ibid.* : 43). Messie nécrophile, l'homme effectue la transmutation de l'imaginaire en réalité, ce qui s'accompagne une fois de plus de répétitions lexicales à l'allure de spasmes incantatoires : « Il n'y a personne. Il n'y a personne. Et j'ai mal aux yeux. [...] Je vois les caveaux les caveaux caveaux » (*ibid.* : 46).

Dans l'objet dramatique « Nostalgie sourire », le jeune homme Mervè dira que « [l]es hommes vivent

entre deux mots » (*ibid.* : 56), s'employant lui-même à aligner plusieurs couples de mots semblables :

Morsure! Morsure! Incompréhensible discours! Je parle à mon âme, et mon âme seule comprend alors que je ne comprends pas moi-même. [...] Je vois la caravane. Je vois la caravane. Je vois la caravane muette. La caravane muette. Muette. La caravane. La caravane; les caravanes. La cara-bul. (Ibid.)

Plus loin dans le même texte, un personnage de peintre semblera fournir de plus amples explications sur cette poétique de la redondance, en suggérant que le reflet constitue une façon d'étendre son corps et son moi dans le monde :

Mon bras travaillant dans l'amour de la vie. Mon bras travaillant dans les muscles de la vie. J'ai peint avec moi-même. Devenu matière moi seul je me suis peint. (Ibid. : 61)

Cette expression conjointe d'un pouvoir créateur et d'un enfermement fatal est liée à une distance entre soi et sa chair, ce que le peintre exprime en disant que « L'homme de génie a suicidé son corps » (*ibid.* : 63). La possession du génie artistique s'assortirait donc d'une capacité à se dissocier de soi, voire à transmigration entre les corps et les identités afin d'évoluer via les muscles d'autres vies, afin d'aimer la vie en s'y répandant, en s'y peignant.

Que ce soit à travers le personnage d'un artiste grandiose ou celui d'une demoiselle condamnée, c'est sa propre voix que Gauvreau veut entendre, mais aussi faire entendre, genèse et légitimation s'imbriquant d'un acte énonciatif à l'autre. De *L'Asile de la pureté* (1953) aux *Oranges sont vertes* (1958-1970), première et dernière pièces de théâtre de l'écrivain, en passant par *La Charge de l'original épormyable* (1956), un même scénario s'affine, où un personnage de créateur est mis en lien avec une figure de femme ou d'homme persécuté par la société, manière plus dialogique de valoriser le discours même qui se déploie. Gauvreau investit une énergie considérable dans la construction de son autorité, parfois au détriment de sa propre économie langagière étant donné les effets variables de la répétition et de l'insistance oratoire. Cette énergie s'explique par

l'absence de tradition littéraire moderne au Canada français, la précarité des écritures surréalisantes ou non figuratives dans ce terreau, l'abandon du mouvement automatiste par Borduas et ses amis, le suicide de la muse Muriel Guilbault. Elle s'explique aussi par l'absence paternelle et le fantasme militaire qu'elle engendra. Toutes ces causes relèvent d'ailleurs d'un désir de filiation et de paternité subséquente, grâce à une prise de contrôle de la parole par l'écho d'autrui et sa symbiose avec l'écho de soi, ce qui prend tour à tour le visage de la passion érotique ou de la violence meurtrière. Dans tous les cas, le regard du poète se dirige d'abord à rebours, fixant une perte particulièrement douloureuse puis tentant d'en mettre en phrases l'improbable catharsis, chaîne orphique construite sur un manque et dont la réussite semble indissociable de la réitération.

SPECTRES PATERNELS

Figurant aussi parmi les objets dramatiques des *Entrailles* (le recueil initial de Gauvreau), «Le soldat Claude» affiche sur le mode burlesque la dimension militaire de l'imaginaire gauvréen: «*Un soldat est tout seul sur une butte de terre au milieu d'un champ désert. C'est le soldat Claude. Il fait nuit*», nous informe la didascalie (*ibid.*: 65), prélude à un monologue où le protagoniste se laisse aisément aller à l'auto-description: «Sur les carrefours constellaires au milieu de la nuit qui fait pch-ch se tient un homme, inébranlable» (*ibid.*). Au centre d'une nuit écholalique (pch-ch), le soldat Claude se voit lui-même, son caractère inébranlable n'étant peut-être pas indépendant de ce regard. Ennemi des bourgeois, refusant l'invitation à «turlupiner» (*ibid.*) leurs fesses rosâtres, cet être déborde néanmoins de puissance sexuelle, secouant «le débarquement de ses souvenirs à coups de testicules» (*ibid.*), se rappelant les femmes des géants qui «ont consacré leur vie à compter les poils de son sexe» (*ibid.*), songeant «aux femmes enceintes qui lui sourient dans la pâte de farine» (*ibid.*)... Le développement narratif fait du soldat Claude un hybride de Zarathoustra et du Christ, alors que notre solitaire de la butte côtoie la «fontaine de

Zarathlunski» (*ibid.*: 66) et qu'il amorce un calvaire après avoir reçu une balle dans la tête. Ce passage d'une sagesse inébranlable à une agonie rédemptrice s'effectue par le caractère «digital» de la balle de fusil, index scriptural qui perce le cerveau pour mieux s'approprier l'origine du jour: «femelle aux entrailles moites, la balle digitale a ressuscité les morts, la pluie est mauve, l'aurore est la baïonnette embrasée du soldat Claude» (*ibid.*). Alors que le soldat s'était adressé, sans réponse, à Cinéid puis à «Apollinaris des Poètes», la finale le voit se dédoubler de plus belle sous l'effet du feu violent: «Et moi et mon ami, côte à côte, moi la tête enfournée de feu, nous marchons dans les voiles d'orman» (*ibid.*). Guère plus seul sur la butte, l'homme «saisit sa tête par les cheveux dans sa main droite; il la détache de ses épaules et la tient à bout de bras» (*ibid.*: 67), nous informe une didascalie, avant cette réplique finale où le chef du militaire est offert au jugement d'un artiste célèbre: «Tu montreras ma tête à Gauguin, elle en vaut la peine» (*ibid.*).

À côté de cet exemple, on observe un foisonnement de vocables issus de l'isotopie de la guerre, le ton de la poésie rejoignant d'ailleurs fréquemment celui d'une injonction militaire, voire dictatoriale. «Boucliers mégalomanes» ainsi que le recueil du même nom, les textes de Gauvreau sont des outils à la fois de défense et de bombardement dans la guerre sans merci qu'il mène en faveur de la liberté artistique. «J'ai soif d'êtreindre le mal aux cent paupières rouges. Je suis un vagabond», s'exclame un personnage appelé «le guerrier» (*ibid.*: 77), alors que le monologuiste du texte «Au cœur des quenouilles» ouvre les vannes d'un imaginaire rempli d'hécatombes:

Le sang me bouscule dans le temps oublié une pleine galoche de sang. [...] Rigoles de sang sur les tempes, chair de femme dépecée, chair d'homme flétrie. Je suis un criminel imminent. (Ibid. : 81)

Dans *Étal mixte* (1950-1951), les régimes autoritaires sont évoqués de façon trouble, entre dédain et fascination:

[...] un ciment préfector qui a des œils de princesse Qui a des moules de corbeau Qui a des suzes de braccitta⁵

[...] *C'est la folie allemande Qui a des noces pour se distraire
et un poignet pour dire la messe.* («Sentinelle-onde»: 235)

Synchrétisme germano-italien qu'on retrouve plus loin dans les *Poèmes de détention* (1961) «Vive le drapeau que l'on ne vend pas pour sa cocarde / Les bernese s'éloignent au pas militaire Je ne veux plus les voir [...] L'Allemagne est abstraite pour Comboucchi» («La chasse à la lib»: 875), poèmes dont les documents audiovisuels, reproduits dans le film *Claude Gauvreau, poète* de Jean-Claude Labrecque, illustrent le rythme belliqueux, plus proche de l'allocution totalitaire que du récit poétique.

Aussi silencieux que fut Gauvreau au sujet de son père, par contraste avec la reconnaissance qu'il démontre à quelques reprises pour sa mère, il est aisé d'en percevoir le fantôme à travers cette rhétorique autoritaire. Notons brièvement que, fasciné par l'institution militaire dont il faisait partie, Lucien Gauvreau s'est absenté définitivement du logis familial le jour même où naquit son fils cadet Claude, soit le 19 août 1925. Lors de la Deuxième Guerre mondiale, seul l'aîné, Pierre, aura l'occasion de renouer brièvement avec le père, après s'être engagé dans l'armée canadienne. Selon Pierre Gauvreau, qui gardera une impression positive de l'armée, le cadet, encore enfant, n'était d'aucun intérêt pour le père⁶. Absent autant de la courte autobiographie de Claude que de ses correspondances, Lucien Gauvreau n'en est pas moins présent sous la forme d'une béance que les vociférations et la mégalomanie poétique tenteront de remplir, alors que la recherche d'un maître incontestable à travers Borduas⁷ se transformera vite en un désir de supériorité culturelle qui s'exprimera de façon cavalière et robuste.

Entre le silence quasi complet sur l'entité paternelle et la vénération transférentielle pour Borduas s'étend le terrain identitaire où les isotopies du pouvoir et de la violence s'expriment en de multiples échos. Parfois victorieux, parfois miné de l'intérieur et producteur d'idées suicidaires, ce commerce avec les fantômes peut être envisagé comme le difficile chemin d'un «devenir-père», lequel

s'incarne dans une recherche de souveraineté langagière acquérant de façon récurrente une dimension collective. C'est ce dont témoignent un fort désir de disciples ainsi que l'appropriation obstinée par Gauvreau de l'automatisme et du non figuratif dans la littérature québécoise.

UNE MITRAILLE PHONÉMATIQUE

À la lumière de cette recherche d'une autorité «perdue» – que les accents tragiques de la lyrique amoureuse semblent préparer sinon fonder –, les redondances phonématiques, lexicales et thématiques de l'écriture gauvreenne apparaissent comme autant de marques d'insistance, révélatrices d'une volonté de siège esthético-identitaire. Arme à répétitions, sa poésie serait ainsi l'instrument révolutionnaire par lequel le faux-père de la société est renversé en faveur d'un justicier auto-fermenté, le soldat Claude, dont les agressions et les exagérations sont blanchies par l'idéal de liberté dont il est le thuriféraire:

Il y a des hobos aux épaules colossales

Il y a la langueur

Il y a la vérité

Il y a moi

Moi et mon paradis rose

Paradis Liberté

*Ouste Dehors C'est dehors qui est le mot Dans un sens et dans
l'autre* («Orgie rose»: 879)

Projection libérante, selon l'expression de Borduas, cette *salve* associe le moi et le paradis, dans une optique que seuls le messianisme et une éthique sacrificielle distinguent d'un pur narcissisme. Possesseur d'une vérité inébranlable, le poète devient de plus en plus manichéen, bien qu'il s'oppose au dogmatisme environnant, à ceux qui frissonnent dans les temples: «Votre derrière est un lac mort de poêle / Vous frissonnez dans les templitudes / JE comble contre les décrets» («La mie de chair»: 882).

Écho de son et de sens, écho du sens dans le son, cette écriture fait résonner une vérité qu'elle voudrait intrinsèque, au risque de perdre en chemin la considération pour un interlocuteur qui soit un égal.

C'est ce qui explique en partie quelques réactions plus négatives aux *Œuvres créatrices complètes*, dont la ferveur auto-légitimante laisse peu de champ libre entre le statut de disciple et celui d'ennemi. Refusant de se limiter à faire écho aux injonctions de l'œuvre, des critiques comme Marchand⁸, Popovic et Nepveu⁹ essaieront néanmoins d'élaborer une posture intermédiaire, dont l'inconfort s'assortira de réactions virulentes de la part de certains individus. Il faut dire que, dans l'analyse étendue qu'il fait du recueil *Étal mixte*, Popovic se montre très sarcastique à l'égard de l'invention verbale de Gauvreau et des séries sonores qu'elle comporte. Il compare alors sa verve à celle d'un Capitaine Haddock, puis d'un Maurice Duplessis, critiquant l'anticléricalisme primaire et les injures répétitives qu'il observe dans les œuvres du poète. «Il serait bien sûr tentant de projeter sur le texte quelques tartes à la crème du discours critique contemporain [...]», nous dit-on (1992 : 273), certains poèmes étant décrits en termes d'«incantations curieuses, d'un effet kitsch, constituées de formules magiques issues de l'antré d'un sorcier moyenâgeux. Les lecteurs de Peyo apprécieront ce Gargamel affairé [...]» (*ibid.* : 277). D'une façon légèrement plus méprisante que ces assimilations à des personnages de bandes dessinées, Georges-André Vachon (1984) parlera quant à lui d'une maîtrise déficiente de la langue française afin de s'opposer à la prolixité rhétorique de Gauvreau, dont les répétitions sonores relèveraient d'un babil enfantin.

Pour le lecteur de Joyce, de Ghérasim Luca ou de Valère Novarina, en revanche, il sera plus tentant de voir chez Gauvreau une tentative à la fois burlesque et désespérée de refondation de la langue, genèse personnelle qui ne va pas sans redondances et dédoublements. Dans une perspective orphique, le retour des sons, des syllabes et des figures du discours prend par ailleurs une consistance sémiotique différente d'une simple manie, le «retour» et son échec constant formant la base intentionnelle de l'activité verbale. Il faut d'ailleurs constater le caractère variable de la répétition sonore selon les recueils, son accroissement, menant jusqu'à

l'illisibilité, correspondant à des montées dramatiques à l'intérieur du parcours de l'œuvre. C'est le cas en particulier *Faisceaux d'épingles de verre* (1961-1970), que le lecteur peut percevoir comme une *mimesis* de la psychose, et pour *Les Jappements à la lune* (1968-1970), disposé à la fin des œuvres complètes, et qui referme l'aventure sur un chaos phonématique extrême :

*gastribig aboulouc nouf geùleur naumanamanamanamouèr
agulztri stubglèpct olstromstim ulz stupp lúdz lagauzniopc légo
lagoztropche agouannse léglé atoutss stroumblamblam lighili
auz urm lumn [...]. (1968: 1494)*

De telles flambées a-lexicales ne comptent en fait que pour un faible pourcentage de l'œuvre et seront lues de préférence dans le contexte du théâtre plus global que sont les *Œuvres créatrices complètes*, écosystème à la fois divers et unifié qui reflète bien la diffraction complexe du sujet gauvrien.

VERS LE REVIVRE

Plutôt que de postuler la clôture pathologique du discours de Gauvreau, je persiste à y entendre un désir ardemment utopique de présence verbale, de verbe fait chair : atavisme chrétien peut-être, mais aussi élan vers l'incertain, véhémence romantique où l'unité du moi et du monde peut à nouveau être fantasmée. C'est donc selon une poétique, et non par le simple prétexte des motifs biographiques mentionnés plus haut, que j'envisage cette production, les spectres de Muriel, de Borduas, voire de Lucien Gauvreau, n'étant que des aliments de types divers pour un appétit subjectif dont la motivation première demeure la fondation et l'accroissement de son être. Narcissisme, certes, mais narcissisme créateur et, par là, appropriable et transmissible. De la perte initiale à ses réitérations cathartiques, Orphée émerge du sujet Gauvreau sous la forme d'un Moi transcendantal qui échappe à son auteur même, mais qui, par là, instaure un lieu de rencontre, d'amour et de lutte pour les psychés qui s'y aventureront.

J'en reviens toujours à ce magnifique poème intitulé «L'impossible m'attend», où la hantise des morts croise le besoin de présence, alors qu'un spectre

imposant semble pouvoir insuffler vie au témoignage, à la signature :

Les corbeilles ont dégusté les offrandes qui appelaient le cercueil.

On a dit: They never come back.

Et pourtant les pas timides cheminent. Les pas timides s'en viennent.

[...]

Il est présent.

Debout il témoigne.

Il est ce qui persiste et qui revit. Il est, enfin, ce qui vit.

(*Poèmes de détention*, 1961 : 891)

Qu'il s'agisse du père transmué, du maître automatiste remplacé ou de l'amante sauvée par l'écriture, l'enjeu est ici de faire écho à ce qui ne devait pas revenir, mais qui maintenant persiste et revit, et surtout de vivre et d'être présent grâce au mort et à l'impossible. Une répétition qui ne peut être que résurrection en somme, mais une résurrection qui sera – infidèle écho – naissance d'une autre identité.

NOTES

1. Cet article s'inscrit dans le cadre d'un projet postdoctoral subventionné par le Fonds québécois de la recherche sur la société et la culture (FQRSC).
2. « Je vis Borduas de plus en plus et il fut le premier à me faire entièrement confiance sans restriction. Son splendide exemple devait marquer toute ma vie par la suite » (Gauvreau, 1977 : 12 ; « Autobiographie »).
3. « La trame des *Oranges* est une représentation de l'évolution du groupe automatiste. Représentation très libre, subjective, intériorisée. Gauvreau n'avait certainement pas l'intention d'offrir au public une reconstitution historique rigoureuse » (Marchand, 1979 : 371).

4. « En 1947, je montai ma pièce BIEN-ÊTRE avec Muriel Guilbault qui devint sur-le-champ la muse incomparable de ma vie » (Gauvreau, 1977 : 12).

5. Bien que la référence de ce mot soit difficile à retracer dans ce contexte, signalons que le patronyme Bracchitta a notamment appartenu à un général italien.

6. Voir à ce sujet les entretiens de M. Désautels avec Pierre Gauvreau (1997), de même que la biographie consacrée à ce dernier par J. Biondi (2003).

7. Voir à ce sujet Lapointe (2002 : 40 *et suiv.*), où il voit, d'une part, Muriel Guilbault comme « contrepartie féminine de Borduas » et d'autre part, le rapport Borduas-Gauvreau comme une relation père-fils.

8. Pour Marchand, et ce malgré sa passion initiale pour l'œuvre de Gauvreau, il s'agira de « sonder un peu ce mythe pour [s']en libérer » (1979 : 9).

9. « Ce texte ne nous aime pas [...] l'onanisme pourrait être une de ses clés », écrit P. Nepveu (1977 : 17).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BIONDI, J. [2003] : *Le Jeune Homme en colère*, Montréal, Lanctôt.
- BRODA, M. [1997] : *L'Amour du nom. Essai sur le lyrisme et la lyrique amoureuse*, Paris, José Corti.
- DÉSAUTELS, M. [1997] : *Les Trois Temps d'une paix*, Montréal, Éd. de l'Hexagone, coll. « Entretiens ».
- GAUVREAU, C. [1977] : *Œuvres créatrices complètes*, Montréal, Parti pris.
- GAUVREAU, C., et J.-C. DUSSAULT [1993] : *Correspondance 1949-1950*, Montréal, Éd. de l'Hexagone.
- HAREL, S. [1992] : *L'Écriture réparatrice. Le défaut autobiographique : Leiris, Crevel, Artaud*, Montréal, XYZ, coll. « Théorie et littérature ».
- LAPOINTE, G. [2002] : « Introduction », dans C. Gauvreau, *Lettres à Paul-Émile Borduas*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « BNM », 7-46.
- MARCHAND, J. [1979] : *Claude Gauvreau, poète et mythocrate*, Montréal, VLB.
- MAULPOIX, J.-M. [2005] : *Adieux au poème*, Paris, José Corti.
- NEPVEU, P. [1977] : « Notes provisoires sur les *Œuvres créatrices complètes* », *Lettres québécoises*, n° 7, août-septembre, 17-18.
- POPOVIC, P. [1992] : *La Contradiction du poème : poésie et discours social au Québec de 1948 à 1953*, Candiac, Éd. Balzac.
- VACHON, G.-A. [1984] : « Claude Gauvreau », émission de radio diffusée le 29 mars, Service de transcriptions et dérivés de la radio, Montréal, Société Radio-Canada.
- VALÉRY, P. [(1938) 1995] : *Cantate du Narcisse*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie/Gallimard ».



Deux Drapés (diptyque), 2006, 60 x 90 cm (dispersion de pigment sur toile).



Trinité, 2007, 76 x 107 cm (acrylique sur toile).

ÉCHOS AÉRIENS DANS L'ŒUVRE DE MARIE-CLAUDE BOUTHILLIER

Catherine Mavrikakis

Il fut un temps où, à partir d'un moi inscrit dans ses initiales, véritable sigle, Marie-Claude Bouthillier (« mcb ») créait des formes. L'image de soi, le reflet patronymique répété jusqu'à sa perte ou encore son engoutissement dans la figure ou l'abstraction qui l'avale, permettait à l'artiste de mettre en place une partie de cache-cache avec le spectateur jouant à trouver et à perdre « mcb » dans ses tableaux et dessins. L'identité était alors ludique et voulait penser les limites du moi et de sa représentation dans sa possible disparition.

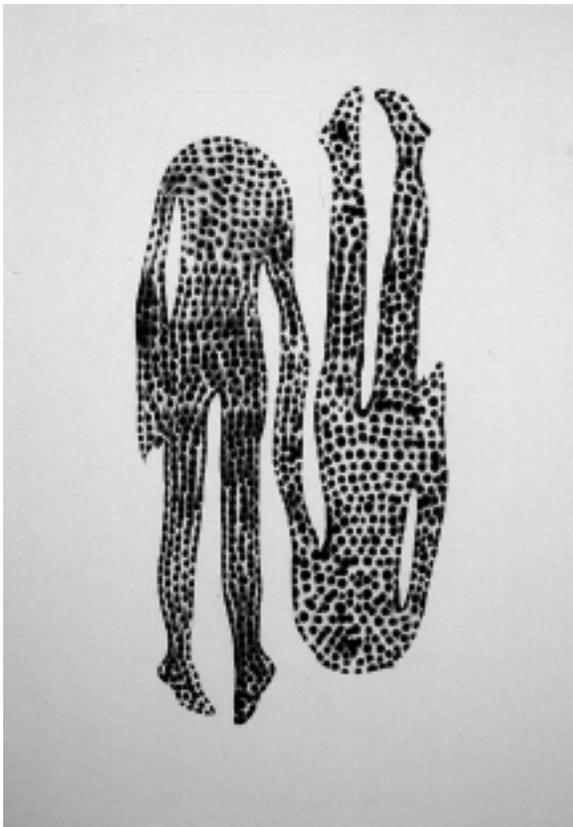
Si le mot ainsi devient motif et perd sa valeur singulière pour se transformer en anagramme, en hiéroglyphe puis en simple forme, il se métamorphose encore pour se faire fragment de mouvement, arabesque, volute. La saturation incarnera ici l'apesanteur et la délicatesse. Car il y a quelque chose de la volatilité dans le travail de Marie-Claude Bouthillier. La perte s'inscrit dans la répétition, mais nous avons ici affaire à une perte qui permet au motif réitéré de prendre son envol, de se faire léger. Les dessins semblent être en suspension sur la feuille ou sur la toile, comme s'ils évoluaient dans un espace qui n'arrive pas à les contenir, à leur assigner un contour définitif et à les retenir parmi nous. Quelque chose flotte dans l'œuvre de Bouthillier comme si l'on faisait fi de l'attraction terrestre et que les personnages, tels des ballons ou des saints, étaient susceptibles de s'éclipser, de s'élever vers le ciel, presque désarrimés de leur support. Les dessins s'enflent du blanc qui les entoure ou de la toile qui les porte et se gonflent d'un monde qui les soulève. L'aérien ici ne devient jamais éthéré; il existe par la matérialité et se fonde dans l'emprise parfois maniaque de la répétition.

Autour des dessins de Bouthillier s'installe souvent une bavure de la couleur, une auréole qui confère à la représentation une limite autre, qui permet au tracé de jouer sur son possible déplacé, sur son flou. Dans cette bavure, il faut peut-être voir l'aura des choses, un halo qui permet au dessin d'être à la fois présence, insistance et signe d'une immatérialité, d'un effacement progressif. On pourrait très vite dire que cette attention à l'aura des objets et des êtres, conjuguée à cette pratique qui fait écho à l'élévation, à l'assomption virginale ou encore à l'ascension, s'exerce dans un espace religieux, chrétien, savoureusement mobile. Certaines œuvres dont les titres sont *Trinité* ou encore *Saintes-Grenouilles* font signe à un religieux travesti, à une anamorphose du divin digne du roman *Notre-Dame-des-Fleurs* de

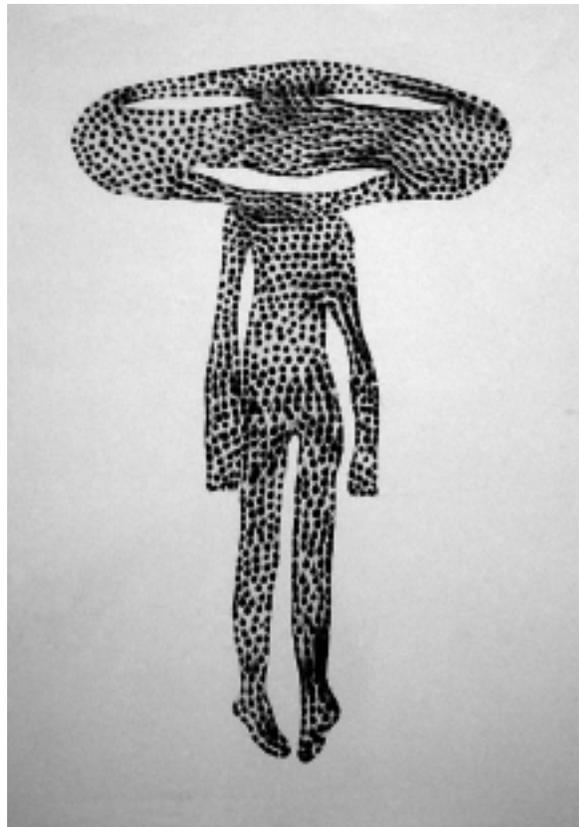
Jean Genet. Mais cette reprise souriante du monde divin chrétien n'est jamais chargée du poids de l'Histoire. Au contraire... Il y a du rupestre dans les œuvres de Marie-Claude Bouthillier. L'art ici tient parfois du pétroglyphe dans la mesure où y apparaît un primitif ou un archaïque (et, par là, je rejette tout écho négatif à l'art naïf) qui travaille sur une « visagéité » originelle ou une corporéité schématique. Certaines œuvres s'apparentent aux tracés sur les parois d'une grotte moderne. S'il y a du dédoublement, du redoublement, de la multiplication ou encore de la sérialité dans le travail de Bouthillier, ce sériel doit être considéré comme désordonné. On assiste à une répétition où surgit de l'imprévu déjouant les pièges du mécanisme de reproduction et de la machine à produire du même. L'œuvre fait signe à un dépouillement de l'origine dont la répétition révèle l'élémentaire et l'essentiel. Le paradoxe tient à ce que la répétition ne vient nullement marteler le spectateur, mais, au contraire, lui permet de respirer, d'être surpris, puisqu'il sera toujours étonné par les reprises inusitées, ironiques ou amusées. Il découvrira une bavure, un trait, une forme, une couleur, un point agrandi, amenuisé, transformé, repris dans une autre couleur et il ne saura plus distinguer les originaux des copies dans le pêle-mêle des corps. Bouthillier travaille avec la répétition de gestes, mais, en variant le médium (acrylique, encre, cire...) et le support (papier et toile, mouillés ou non), elle produit différents types de formes et de figures qui se font écho tout en proposant des charades étonnantes. Les œuvres se parlent aussi entre elles, se volant des morceaux, s'empruntant des lignes, des couleurs et se chevauchant ainsi dans les imaginaires. Bouthillier crée de la sorte une impression de déjà-vu taquin tout au long de ses œuvres, sans que celui ou celle qui regarde le tableau ou le dessin soit tout à fait à même de reconnaître avec précision ce qu'il ou elle a vu. Un phénomène de paramnésie provoquée est alors discernable, et Bouthillier joue avec la mémoire sensorielle.

Il est bien sûr ridicule de comprendre l'œuvre d'une artiste, quelle qu'elle soit, à partir d'une notion qu'elle viendrait illustrer. Ici l'écho ne saurait être compris ou mis en scène par une pratique aussi complexe et originale que celle de Bouthillier. Le travail de cette artiste résonne de façon étonnamment familière en s'autorisant à rendre les concepts aériens et ailés.

Le choix des images de Marie-Claude Bouthillier a été fait conjointement avec Nicolas Mavrikakis.



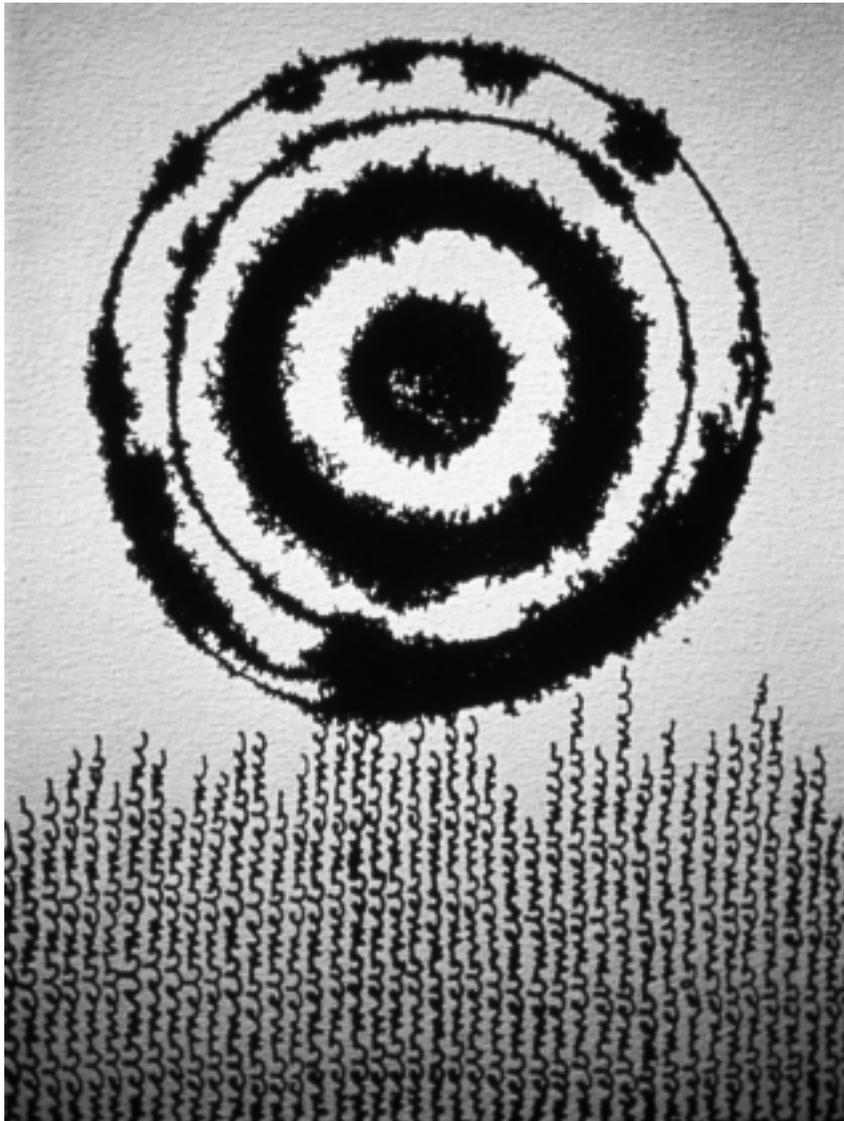
Deux Corps sans tête, 2004,
320 x 180 cm (dispersion de pigment sur toile).



Grand Visage, 2004,
320 x 180 cm (dispersion de pigment sur toile).



Saintes-Grenouilles, 2007, 213 x 168 cm (acrylique sur toile).



«mcb» *petit soleil noir*, 2004, 30 x 45 cm (encaustique sur toile et encre).

L'ÉCHO DANS LA PRATIQUE DU PSEUDONYME: ROMAIN GARY ET LA POSTURE DU PHÉNIX

MARIE-PIER LUNEAU

– *Fumseck est un phénix, Harry. Au moment de leur mort, les phénix s'enflamment et ils renaissent ensuite de leurs cendres. Regarde...*
Harry vit alors un minuscule oisillon tout fripé sortir sa tête au milieu du tas de cendres. Il était tout aussi laid que le vieil oiseau.
– *C'est dommage que tu l'aies vu lors de sa combustion, dit Dumbledore en s'asseyant derrière son bureau. La plupart du temps, il est très joli, avec un magnifique plumage rouge et or.* (Rowling, 1999: 166)

S'il est une métaphore qui revient souvent chez les exégètes de Romain Gary, c'est bien celle du caméléon. L'anecdote qu'aimait raconter Gary lui-même à propos de ce lézard possédant l'art de la transformation semble pourtant avoir induit une lecture réductrice de la trajectoire littéraire de l'écrivain français.

Il y avait une fois un caméléon, écrit-il dans La nuit sera calme, on l'a mis sur du vert et il est devenu vert, on l'a mis sur du bleu et il est devenu bleu, on l'a mis sur du chocolat et il est devenu chocolat et puis on l'a mis sur un plaid écossais et le caméléon a éclaté.

(Cité par Anissimov, 2004: 13)

Or, s'il est vrai que la multiplicité des visages arborés par l'auteur de *La Promesse de l'aube* autorise, à plus d'un égard, la comparaison avec le caméléon, on a du mal à admettre l'idée de camouflage qui s'y rattache et qui sied fort peu aux diverses figures affichées, parfois avec ostentation, par Romain Gary. Du héros des forces aériennes de la France libre au flamboyant diplomate, époux de l'actrice hollywoodienne Jean Seberg, Gary a lui-même projeté sous les feux de la rampe ses propres personnages. À François Bondy qui lui demande si l'écrivain et la « star » en lui font bon ménage, Gary répond tout de go: « Ils se détestent, se jouent des tours de cochons, se contredisent, se mentent l'un à l'autre, trichent l'un avec l'autre [...] » (1974: 13).

Plus riche et opératoire m'apparaît l'idée d'envisager la trajectoire de Gary non pas comme celle d'un caméléon qui change de couleur selon l'endroit où il se

trouve – conséquemment, un parcours mouvant et insaisissable, plus ou moins vide de sens –, mais plutôt comme une double posture lui ayant permis d’atteindre la légitimité littéraire. Comme le suggère Jérôme Meizoz, l’image du phénix qui se consume lui-même pour renaître de ses cendres¹ n’est-elle pas plus apte à rendre compte, du moins en ce qui a trait au couple Gary-Ajar, d’une stratégie d’inscription du littéraire dans l’espace social et historique? Or, si on a observé, sous toutes ses coutures, Gary accouchant d’Ajar, peu de chercheurs se sont intéressés à la façon dont Gary a créé, en même temps qu’il modelait Ajar, un Gary tout aussi fabriqué. En écho aux succès d’Ajar, Gary occupait, dans le champ littéraire, une posture opposée: celle de l’écrivain vieillissant, tirant lentement sa révérence. L’effet dans le champ est indéniable: plus Gary apparaîtra comme un « écrivain fini », plus l’idée de l’associer à Ajar semblera saugrenue.

En tentant de cumuler les « acquis de la poétique et ceux de la sociologie de la culture » (2004: 51), Jérôme Meizoz définit la « posture » de l’écrivain comme une façon de rejouer ou de renégocier sa position dans le champ. Ce faisant, Meizoz donne l’exemple de Romain Gary qui réinvente son identité auctoriale sous le pseudonyme d’Émile Ajar. Plutôt que d’insister sur la renaissance du phénix, je me propose ici d’analyser ce moment qui mène à la destruction, à l’embrasement de l’oiseau, sous les traits de Romain Gary. Pour bien prendre l’aune de cette posture, il nous faudra analyser certes le discours de Gary, mais également sa conduite non verbale, une composante indissociable de toute figure d’écrivain. Par ailleurs, nous verrons que cette posture, image inversée du succès, n’est pas uniquement extérieure au texte littéraire. L’inscription pseudonymique est ici redoublée par un autre écho: la métaphore de la mort et de la réincarnation dans *Au-delà de cette limite votre ticket n’est plus valable*. Le roman, publié en 1975 sous le nom de Romain Gary, répond en effet directement à *La vie devant soi*, paru sous le nom d’Émile Ajar la même année. À travers l’opposition manichéenne de la vieillesse et de la jeunesse, Gary y construit les deux

extrêmes d’un même pôle, qui constituera une représentation larvée de la mystification littéraire. Dans une singulière mise en abyme, on peut voir le personnage de Jacques Rainier, progressivement en bute avec l’impuissance sexuelle dans *Au-delà de cette limite votre ticket n’est plus valable*, comme un écho de l’image du Gary vieillissant, impuissant à se renouveler, image que se plaît à entretenir la critique et qu’alimente *in petto* Gary lui-même. L’ultime objectif est donc d’analyser comment la double posture de l’écrivain – inscrite dans et hors des textes – a permis l’accès à la légitimité, par le biais d’une stratégie où l’auteur vieillissant, en se faisant harakiri, redonne naissance au phénix.

POSTULATS THÉORIQUES

À la lumière des recherches récentes portant sur les stratégies d’écrivains dans le champ littéraire, le sempiternel reproche adressé à une sociologie de la littérature en rupture de ban avec les textes littéraires semble de plus en plus nul et non avenu. Dans le prolongement des réflexions de Pierre Bourdieu sur le champ littéraire, Alain Viala a par exemple bien démontré que l’effet que cherche à produire un auteur dans le champ littéraire, hors du texte, a des incidences tangibles à l’intérieur du texte même². Par ailleurs, est-il nécessaire de rappeler qu’en utilisant le terme de « stratégie », emprunté au vocabulaire martial, Viala nous met en garde contre une vision manichéenne de la trajectoire de l’écrivain qui viserait à en faire un froid calculateur. La stratégie suppose, de la part des agents, des choix conscients et inconscients ne pouvant être reconstruits qu’avec le recul historique: cela est désormais bien admis par les chercheurs qui s’intéressent à la figure de l’écrivain et refusent, à l’opposé, de croire au créateur mythique³.

Dans la notion de posture comme façon personnelle d’occuper une position objective dans le champ – au sens où l’entend notamment Viala –, Jérôme Meizoz prend en compte deux dimensions: 1. les éléments non discursifs (l’ensemble des conduites non verbales qui engagent une représentation de soi: vêtements, tics, allures, etc.);

2. les éléments discursifs. Pour justifier cette méthode d'analyse qui nécessite un « double terrain d'observation simultané », Meizoz donne l'exemple des choix vestimentaires d'un Jean-Jacques Rousseau prenant un jour conscience du fait que sa mise ne correspond pas à celle des « puissants » qui l'entourent. Rousseau choisit d'intégrer ses trop modestes vêtements à sa posture et ainsi d'accorder sa conduite non verbale à son discours :

Je suis mis à mon ordinaire, ni mieux, ni pis. Si je commence à m'asservir à l'opinion dans quelque chose, m'y voilà bientôt asservi derechef en tout. Pour être toujours moi-même je ne dois rougir en quelque lieu que ce soit d'être mis selon l'état que j'ai choisi [...]. (Cité par Meizoz, 2004: 54)

En mettant de l'avant une double préoccupation concernant à la fois la représentation physique de l'écrivain et son discours, la notion de posture nous permettra d'approcher de plus près une définition complète de la *figure* de l'écrivain comme la concevait Foucault, c'est-à-dire cet être de raison, fabriqué à partir d'une série d'opérations complexes et qui court à la marge des textes.

LE PHÉNIX VIEILLISSANT

Éléments non discursifs et discursifs

S'il est un écrivain « truqué », c'est bien Romain Gary, qui multipliait les identités comme autant de poupées gigognes : d'Émile Ajar à Shatan Bogat, en passant par Fosco Sinibaldi, on finit par arriver à Romain Gary, qui s'appelait, semble-t-il, Roman Kacew. Or, Romain Gary rêvait d'écrire un « roman total, personnage et auteur » (1981 : 30). Il rêvait de vivre le roman total. On pourrait presque dire qu'il a donné son corps à la littérature, tant il a entremêlé sa vie personnelle de fiction, tant il s'est construit de personnages, jusqu'à perdre le fil de sa propre histoire. Nancy Huston a bien relevé, dans *Tombeau de Romain Gary* (1995), ces fabrications imaginaires à propos de personnes chères de sa vie, comme sa mère ou la légendaire Ilona. « Aimer quelqu'un, c'est l'inventer », répétait Gary. Toute sa vie d'écrivain, Gary s'est réinventé :

Lorsque j'entreprends un roman, écrit-il dans La nuit sera calme, c'est pour courir là où je ne suis pas, pour aller voir ce qui se passe chez les autres, pour me quitter, pour me réincarner. (1974: 226)

Dans son explication posthume du mystère Ajar, il affirmait carrément :

La vérité est que j'ai été profondément atteint par la plus vieille tentation protéenne de l'homme : celle de la multiplicité. [...] Je me suis toujours été un autre [...]. (1981 : 29-30)

Peut-être convient-il, vu donc la richesse de ces trajectoires enchevêtrées, de traquer en amont cette construction d'une voix parallèle à celle de Gary. Les motifs qui fondent la pseudonymie sont certes aussi nombreux que les écrivains qui s'y abritent. Outre les questions bien évidentes de censure ou d'autorité par exemple, Gérard Leclerc, dans *Le Sceau de l'œuvre*, voit aussi le pseudonyme comme une marque de la complexité du soi énonciatif. Ainsi, le

[...] pseudonyme peut signifier également : je suis dans et par l'écriture autre que celui que j'ai été avant l'écriture. Je suis celui que me fait l'écriture de l'œuvre. Ce que je suis pour les autres, ce que je suis pour l'état civil, c'est mon nom de famille, le nom de mon père, de mes ancêtres. Par le pseudonyme, je signe d'un nom propre, d'un nom que j'ai choisi, le texte qui m'est propre. [...] Se nommer soi-même, c'est (du moins dans le fantasme) naître à nouveau, et même naître de soi, s'engendrer soi-même. [...] C'est vouloir être identifié socialement par son œuvre propre, par l'œuvre créée. [...] par le pseudonyme, je quitte la société pour la culture, la vie civile pour la Littérature. (1998: 243)

Cet aspect de la pseudonymie s'applique particulièrement bien à un Romain Gary qui considère comme primordial de se choisir un nom d'écrivain avant même d'écrire quoi que ce soit : il doit, d'abord et avant tout, se mettre au monde. Ainsi, raconte-t-il dans *La Promesse de l'aube* :

Je restais des journées entières dans ma chambre à noircir du papier de noms mirobolants. Ma mère passait parfois la tête à l'intérieur pour s'informer de l'état de mon inspiration. L'idée que ces heures de labeur auraient pu être consacrées plus utilement à l'élaboration des chefs-d'œuvre en question ne nous

est jamais venue à l'esprit. – Alors? Je prenais la feuille de papier et lui révélais le résultat de mon travail littéraire de la journée. [...] Alexandre Natal. Armand de La Torre. Terral. Vasco de la Fernaye... Cela continuait pendant des pages et des pages. Après chaque chapelet de noms, nous nous regardions, et nous hochions tous deux la tête. Ce n'était pas ça, ce n'était pas ça du tout.
(1980: 32)

Gary en arrive à l'inéluctable conclusion: «[...] un pseudonyme ne suffisait pas, comme moyen d'expression littéraire, [...] il fallait encore écrire des livres» (*ibid.*: 24).

Toutefois, déjà nous devons émettre une réserve: il s'agit là du récit que fait Gary du choix de son premier pseudonyme. Voilà Gary, tel qu'il se réinvente apprenti écrivain. Devant un tel cas, l'affirmation de Foucault selon laquelle l'auteur est une construction, un être de raison, résultat d'une série d'opérations complexes, prend tout son sens.

Mes courses à travers le monde, prétend Gary dans La nuit sera calme, sont une poursuite du Roman, d'une vie multiple. Mon «je» ne me suffit pas [...]. Écrire un livre ou varier sa vie, c'est toujours de la créativité, cela veut dire se réincarner, se multiplier, se diversifier, il y a poursuite du Roman. Lorsque je reste dans ma peau trop longtemps, je me sens à l'étroit, frappé de moi-même et claustrophobique [...]. (1974: 278)

De toute évidence, l'écrivain s'est constamment fabriqué des doubles qui se positionnent en écho à son œuvre publiée sous le nom de Gary. Parmi ces doubles, il a érigé une figure plus grande que nature, Émile Ajar. L'hétéronyme se voit investi d'une telle vie, d'une telle force créatrice qu'il fait passer Romain Gary en mode mineur. Gary, le vieux cousin d'Ajar, devient l'exacte antithèse de celui-ci. Supplanté, il accepte de lui servir de faire-valoir.

Sans nier l'importance des questions identitaires dans l'inscription pseudonymique, il faudrait être aveugle pour ne pas reconnaître que la mystification entourant les publications d'Émile Ajar a un ancrage bien réel, sociologique: celui des critiques littéraires parisiens qui, au milieu des années 1970, traitent Romain Gary comme un auteur passé de mode. Au

moment où le nouveau roman occupe une position privilégiée dans la définition de la légitimité littéraire, Gary semble en effet relégué aux oubliettes. Pire, il se sent spolié. Ainsi aurait-il déclaré:

[...] j'appartiens, moi, à la vraie race maudite qui est celle des écrivains que l'on ne cite jamais... prenez mon cas... je peux dire n'importe quoi... raconter des choses extraordinaires... je pourrais en mettre plein la vue à vos trissotins de Normale Sup'... jamais, vous m'entendez, jamais vous ne verrez quelqu'un écrire: Gary dit que... Gary pense que... selon Gary ceci...

(Cité par Anissimov, 2004: 514)

Qu'est-ce que cette diatribe, sinon l'illustration des rapports de force entre les agents du champ littéraire, en lutte pour le pouvoir symbolique? Prisonnier de la «gueule qu'on lui avait faite», las de recueillir invariablement les mêmes critiques, Gary réagit à cette sclérose en marquant un coup d'audace. Émile Ajar est né. En 1975, il publie avec grand fracas *La Vie devant soi*, couronné par le prix Goncourt. La même année, Gary avait fait paraître *Au-delà de cette limite votre ticket n'est plus valable*: le seul titre interpelle directement celui d'Ajar – *La Vie devant soi* – comme pour créer une dichotomie irréconciliable entre les deux œuvres.

Dans *Au-delà de cette limite votre ticket n'est plus valable*, Gary raconte l'impuissance sexuelle à laquelle se bute progressivement Jacques Rainier, un industriel de 59 ans. Gary est-il aussi ingénu qu'il le laisse croire lorsqu'il prétend s'offusquer de la lecture au premier degré faite par la critique? Car, bien évidemment, les journalistes y voient l'aveu de l'impuissance sexuelle de Gary. «Ces connards de journalistes, peste alors l'écrivain, qui ne savent lire qu'au premier degré et qui racontent partout que le pauvre Gary ne peut plus bander!» (Anissimov, 2004: 580). Pourtant, Gary joue le jeu, ou tente de profiter du mauvais parti qu'on lui fait, puisqu'il participe à une émission d'*Apostrophes* consacrée à la sexualité. Comme le note sa biographe Dominique Bona: «il y apparaît en costume noir et cravate rayée, chemise bleu tendre, tel le Romain Gary officiel qu'il aime incarner parfois. Il ne ressemble alors en rien à Émile Ajar» (1987: 365). En effet, Gary décrivait Ajar

comme «un criminel, un vrai salaud, un mec pas fréquentable» (Pavlowitch, 1981 : 54). L'auteur du *Ticket* est indéniablement aux antipodes :

Digne, respectable, il s'essuie parfois le visage avec un vaste mouchoir blanc et époussette la cendre de ses Gauloises qui tombe invariablement sur les revers de sa veste. Ses cheveux sont presque blancs. Sur le conseil de Diego, il a rasé sa barbe, et ses yeux sont très clairs, très bleus, souvent levés au ciel. C'est un vieil homme, aux belles mains qui tremblent.

(Bona, 1987 : 365)

Les éléments non discursifs stigmatisant une image de la vieillesse ne tardent pas à être redoublés par les interventions verbales de Gary. Chez Pivot, il reste en marge du débat, mais demande à un médecin invité : «Qu'est-ce qu'on fait, Docteur, quand on n'est plus un bon *partner*?» (*ibid.* : 366). Si Jérôme Meizoz suggère d'analyser, dans la posture, non seulement ce que le discours *dit*, mais également ce que le discours *montre*, proposant d'y parvenir en portant attention au « ton », peut-être convient-il d'ajouter ici que, selon Dominique Bona, Gary prononce cette phrase : « avec l'air d'attendre un diagnostic miraculeux » (*ibid.*). L'effet du discours de Gary sur l'impuissance sexuelle ne tarde pas à se faire sentir sur la façon dont la critique de l'époque reçoit son œuvre. Le syllogisme s'établit clairement après cette apparition publique de Gary :

Gary est impuissant, don Juan ne baise plus ou baise mal, d'ailleurs il écrit moins, ou plutôt moins bien, il se répète, il gâtitse... Chez Lipp, on le regarde d'un air apitoyé. Pauvre Gary [...]. (*Ibid.* : 367)

Victime impuissante ou plutôt fin stratège passé maître dans l'art d'incarner simultanément une chose et son contraire? Le recul historique nous incite à croire que Gary manipulait infiniment mieux le discours que n'ont pu le croire ses contemporains. Si, comme le note Myriam Anissimov, l'entretien qui aurait eu lieu entre François Bondy et Romain Gary et qui a donné lieu à la publication de *La nuit sera calme*, ne serait en définitive qu'un long soliloque entièrement rédigé par Gary lui-même, il y a lieu d'en

refaire la lecture. En admettant l'idée que le dialogue entre Bondy et Gary n'est qu'une mise en scène, voire une mystification (Anissimov, 2004 : 13), comment interpréter le fait que Gary ramène lui-même l'idée du déclin sexuel dans *La nuit sera calme*? En réponse à l'hypothèse de Bondy selon laquelle Gary aurait commencé, dans ses livres, à « théoriser » la féminité pour compenser son propre déclin sexuel dans la vie courante, Gary fait semblant d'être pris au piège, ce qui ne fera qu'augmenter l'effet de sincérité :

C'est assez bien joué, mon vieux. [...] Je ne peux plus bouger, là où tu m'as fourré. Ça s'appelle « pat » aux échecs. Tu as vraiment coincé mon roi, si j'ose dire. La provocation est belle, mais je ne marche pas. Je ne suis pas un pionnier du nudisme intégral. (Gary, 1974 : 39)

Puis, protestant dans une verve débridée contre « l'exhibitionnisme », « le touche-pipi », « l'érotisme verbal et baveux » des intellectuels qui glissent « de Freud à Giscard d'Estaing, à Kissinger en passant par "l'orgasme dirigé" », Gary finit par avouer : « [L]e jour où je ne pourrai plus, je ne pourrai plus, un point, c'est tout. Je ne chercherai pas à ressusciter ça par le verbe » (*ibid.* : 40-41). *La nuit sera calme* paraît en 1974, *Au-delà de cette limite votre ticket n'est plus valable*, en 1975. L'artifice par lequel Gary, l'air de ne pas y toucher, prépare, consciemment ou non, le terrain pour la publication d'un roman au sujet explosif est remarquable. Mais si, plutôt que d'y voir un roman sur ce que Gary nomme « l'infection virile », on lisait dans *Au-delà de cette limite votre ticket n'est plus valable* une métaphore de l'impuissance créatrice venant appuyer l'embrassement, puis la renaissance, du phénix? En rappelant que les derniers romans de Gary racontent tous l'histoire d'un dépérissement, Anne Simon a bien raison d'affirmer que « Gary s'est autant construit "sur" Ajar qu'Ajar "sur" Gary » (2004 : 126).

L'ÉCHO DE LA POSTURE DANS LE TEXTE

Au-delà de cette limite votre écriture n'est plus valable

Prenons un instant l'impuissance sexuelle comme une métaphore de l'écriture. La relation de Jacques

Rainier avec la jeune Laura devient une façon de renaître, tout comme le sera la création d'AJar.

Laura, souffle le narrateur du Ticket, il y a 45 ans que je rêve d'épouser mon premier amour. Une église de campagne, M. le maire, mesdames, messieurs, la bague au doigt, un «oui» tout vierge: mon Dieu, que j'ai donc besoin de me refaire!

(Gary, 1975: 73)

Au plus mal de sa forme, Rainier déclare n'être plus le même, miné par un sentiment de «dépossession» (*ibid.*: 106). Quel écho à Gary qui dit la même chose dans *Vie et Mort d'Émile Ajar*! Dans le *Ticket*, un ami affirme à Jacques Rainier: «Tu es en déclin, mon vieux, en baisse. Tu le sais très bien. C'est la pente. On ne la remonte jamais» (*ibid.*: 97). Tout comme Gary a fait appel au fantasme d'AJar pour reprendre ses droits comme écrivain, Rainier appelle au secours l'icône d'un jeune cambrioleur symbolisant la virilité, qu'il évoque au moment de l'orgasme. À la fin du roman, il confronte le jeune homme, le menaçant d'une arme:

*Ce fut à ce moment-là, devant ce corps si riche d'une vigueur que l'âge avait dérobée au mien, que je compris pour la première fois la nature de mon expédition: c'était une reconquête. Je venais reprendre un outil qui m'avait appartenu et m'avait si bien servi, et dont j'avais été dépossédé, m'en emparer, lui imposer ma domination, m'en faire obéir et m'en servir. (*Ibid.*: 209)*

N'y a-t-il pas lieu de faire ici, *mutatis mutandis*, une comparaison avec l'entreprise de Gary qui, dans *Vie et Mort d'Émile Ajar*, en arrive au meurtre symbolique de cette créature dont il a perdu le contrôle:

Pourquoi, se demandera-t-on peut-être, me suis-je laissé tenter de tarir la source qui continuait encore à charrier en moi des idées et des thèmes? Mais parbleu! Parce que je m'étais dépossédé. Il y avait à présent quelqu'un d'autre qui vivait le phantasme à ma place. En se matérialisant, Ajar avait mis fin à mon existence mythologique. Juste retour des choses: le rêve était à présent à mes dépens... (1981: 33)

CONCLUSION

Au terme de cette brève analyse de la double posture de Gary/Ajar au milieu des années 1970, des

constats s'imposent. Dans une lecture au premier degré, la mystification orchestrée par Gary a souvent été interprétée comme une revanche du véritable génie sur l'incompétence des critiques patentés. Gary, qu'on disait complètement dépassé, aurait réussi à imposer son talent au point de forcer les institutions de la vie littéraire, à travers des agents influents, à reconnaître sa légitimité d'écrivain. Certes, le prix Goncourt, attribué pour la seule fois de son histoire à deux reprises au même écrivain, reste l'icône parfaite de la duperie dont ont été victimes les contrôleurs de la légitimité littéraire. Pourtant, une lecture de deuxième niveau montre que les critiques de l'époque ont été amenés, par Gary lui-même, à une lecture conservatrice des textes publiés sous son nom. Sous cape, Gary triomphe, finalement:

Comme je publiais d'autres romans sous le nom de Romain Gary, le dédoublement était parfait. Je faisais mentir le titre de mon Au-delà de cette limite votre ticket n'est plus valable.

(*Ibid.*: 30)

L'effet est certes réussi. La critique que publie la *Tribune de Genève* prouve bien que l'œuvre de Gary finit par être relue dans une perspective autobiographique:

Le mondain Romain Gary figure en tête de liste dans cette course à la remonte. Étalon fatigué de l'écurie Gallimard, qui a toujours écrit de façon nonchalante et diplomatique, il semble tout savoir dont il parle dans son dernier roman, Au-delà de cette limite votre ticket n'est plus valable [...]. De sorte que les précédents titres de l'auteur changent de sens. La Promesse de l'aube n'est plus tenue. Le Grand Vestiaire ne sert désormais qu'à se rhabiller. Lady L. est frustrée.⁴

Sans être l'occasion de retomber dans les excès des méthodes beuviennes et lansonniennes, la double posture adoptée par Romain Gary invite les chercheurs à remettre en question le rôle du biographique dans la lecture de l'œuvre littéraire. Comment ne pas reconnaître qu'ici l'écrivain joue lui-même, en dehors des textes, un personnage qui induit la réception de l'œuvre? Comment ne pas voir qu'il instille aussi, à l'intérieur du texte, une lecture

biographique, même si celle-ci est illusoire, surfaite, n'incarnant qu'un avatar de la réalité? On trouverait un autre exemple de ce jeu sur la confusion biographique dans le roman *Pseudo*, où Gary, avec la plume d'AJAR, s'amuse à dépeindre Gary sous les traits peu flatteurs de Tonton Macoutte, «un écrivain notoire, et qui avait toujours su tirer de la souffrance et de l'horreur un joli capital littéraire» (1976: 10).

L'exemple de Romain Gary/Émile Ajar nous montre de quelle façon l'inscription pseudonymique peut permettre à un agent d'occuper une double posture dans le champ, phénomène qui illustre en définitive ce que Foucault nommait la fonction «classificatoire» du nom propre. Le philosophe soutenait en effet que ce qu'on appelle «auteur» n'est «que la projection, dans des termes plus ou moins psychologisants, du traitement que l'on fait subir aux textes» (1969: 85). Ainsi la boucle est bouclée: la posture, extérieure au texte, se retrouve en écho dans le texte et les deux figures ici présentées s'opposent tout en se complétant, comme deux aimants qui se repoussent. C'est une vieille ficelle: la laideur du phénix vieillissant ne fera qu'amplifier l'éclat de l'oiseau à renaître. Ainsi le Dumbledore de J.K. Rowling ne se désolera nullement de l'embrasement de Fumseck: «Le moment était venu, dit-il. Il avait une mine épouvantable, ces derniers temps. Je lui avais dit qu'il fallait faire quelque chose» (1999: 166).

NOTES

1. Meizoz en profite d'ailleurs pour rappeler que «le mot "ajar" est censé signifier "braise" en russe...» (2004: 52).
2. Voir notamment sa biographie de Racine (1990).
3. Voir à ce propos M.-P. Luneau et J. Vincent, *La Fabrication de l'auteur*, actes du colloque tenu à Longueuil du 12 au 15 juin 2006, à paraître chez Nota bene.
4. *La Tribune de Genève*, 21 juillet 1975, citée par Anissimov (2004: 537).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ANISSIMOV, M. [2004]: *Romain Gary le caméléon*, Paris, Denoël.
- BONA, D. [1987]: *Romain Gary*, Paris, Gallimard.
- FOUCAULT, M. [1969]: «Qu'est-ce qu'un auteur?», *Bulletin de la Société française de philosophie*, LXIV, juillet-septembre, 73-104.
- GARY, R. [1974]. *La nuit sera calme*, Paris, Gallimard;
- [1975]: *Au-delà de cette limite votre ticket n'est plus valable*, Paris, Gallimard;
- [1980]: *La Promesse de l'aube*, Paris, Gallimard;
- [1981]: *Vie et Mort d'Émile Ajar*, Paris, Gallimard.
- GARY, R. / É. AJAR [1975]: *La Vie devant soi*, Paris, Mercure de France;
- [1976]: *Pseudo*, Paris, Mercure de France.
- HUSTON, N. [1995]: *Tombeau de Romain Gary*, Montréal, Leméac/Actes sud.
- LECLERC, G. [1998]: *Le Sceau de l'œuvre*, Paris, Seuil.
- MEIZOZ, J. [2004]: *L'Œil sociologue et la littérature*, Genève, Slatkine Érudition.
- PAVLOWITCH, P. [1981]: *L'homme que l'on croyait*, Paris, Fayard.
- ROWLING, J. K. [1999]: *Harry Potter et la chambre des secrets*, Paris, Gallimard.
- SIMON, A. [2004]: «Ajar ou les métamorphoses du corps», dans F. Abdeljaouad, J.-F. Hangouët et D. Labouret, *Études Romain Gary, I : Signé Ajar*, Jaignes, La chasse au Snark, 123-142.
- VIALA, A. [1990]: *Racine. La stratégie du caméléon*, Paris, Seghers.

L'ÉCHO EN CREUX

LE TEMPS QU'IL FAIT ET AUTRES VACUITÉS DE LA CONVERSATION DANS *Saint Glinglin* DE RAYMOND QUENEAU¹

MARIE-PASCALE HUGLO

L'écho est une figure de répétition dérivée d'un phénomène acoustique distinct de la réverbération: contrairement à celle-ci, celui-là ne se manifeste pas en synchronie avec le son répercuté mais toujours avec un certain retard (Hollander, 1981: 1). Puissance de «différent», l'écho est aussi une puissance de fragmentation – ce n'est souvent que la partie finale de l'énoncé premier que l'écho répète – et une puissance de démultiplication – à la manière du ricochet, l'écho est susceptible de rebondir en série jusqu'à n'être plus perceptible. Différent, fragmentation, multiplication seraient trois traits caractéristiques de l'écho qui aurait, par conséquent, le pouvoir d'altérer toute parole originelle. La métamorphose niche au cœur de la répétition, ce que la fable d'Ovide exemplifie en faisant de cette figure l'alliée d'une parole empêchée; seul l'écho peut faire surgir, par la reprise des dernières syllabes d'autrui, quelque chose comme la vérité. On se souvient que la nymphe Écho – «qui répète les sons» et ne sait «ni se taire quand on lui parle, ni parler la première» (Ovide, 1992: 118) – suit furtivement Narcisse dont elle est amoureuse. Elle ne peut l'aborder ni déclarer son amour puisque «sa nature ne lui permet pas de commencer» (*ibid.*), mais, en bonne chasseresse, elle guette «des sons auxquels elle pourra répondre par des paroles» (*ibid.*). L'occasion tant espérée se présente enfin: au jeune homme qui appelle ses compagnons, Écho peut répondre en répétant ses paroles. Après quelques échanges, Narcisse, «abusé par la voix qui semble alterner avec la sienne» (*ibid.*: 119), demande: «Ici ! [...] réunissons-nous!» Il n'y avait pas de mot auquel Écho pût répondre avec plus de plaisir: «Unissons-nous !» répète-t-elle [...]» (*ibid.*). La fable, nous le verrons, est un petit traité de poétique, une exploration de la répétition formelle qui contraste avec l'approche de Gérard Genette – pour qui l'écho est une reprise hypertextuelle floue, informe – et dont Raymond Queneau, notamment dans *Saint Glinglin*, multiplie les figures.

Les métamorphoses de l'écho, compris tantôt comme répétition, tantôt comme vague hypertexte, soulèvent la question de sa spécificité: si le phénomène acoustique est bien circonscrit, si le procédé de répétition syllabique qui en dérive est lui aussi précisément délimité, l'écho ne cesse de s'étendre au-delà de l'usage

restrictif qui, partant, le définit. Dans ce contexte, les dialogues queniens ont l'intérêt de mettre l'accent sur l'appareil formel de l'écho tout en posant le problème de son extension au-delà de la stricte répétition syllabique. Queneau se tient donc loin de la définition lâche de l'écho synonyme d'allusion d'ordre hypertextuel (Genette) pour explorer la *contrainte* formelle de la répétition et la puissance de métamorphose qui s'y rattache. Les jeux d'échos déployés dans ses dialogues semblent pourtant relever d'un certain mimétisme: les termes répétés « dans le texte » sont ceux-là même que l'on répète « dans la vie », à savoir les échanges rituels sur la boisson, sur le temps qu'il fait ou autre. Entre les jeux formels et l'imitation réaliste de ce que, avec Erving Goffman, nous appellerons les rituels d'accès (1973:88) s'instaure une tension problématique: là où l'artifice est perçu, le réalisme perd en crédibilité alors même que la répétition est une incontournable réalité de la parole en acte dont l'origine, d'ailleurs, n'est pas localisable (n'en déplaise à Genette). Si le formalisme affiché entre ainsi en conflit avec le réalisme mimétique des dialogues, on peut se demander également si les frictions entre l'écho et les rituels de la conversation ne sont pas une façon de mettre en doute, dans *Saint Glinglin*, l'opposition présumée entre forme et réalité.

MÉTAMORPHOSES DE L'ÉCHO

Dans *Palimpsestes*, Gérard Genette ironise sur la forme sans contour que serait devenu l'écho dans le cadre de l'analyse de l'hypertextualité:

[...] il n'est pas d'œuvre littéraire qui, à quelque degré et selon les lectures, n'en évoque quelque autre et, en ce sens, toutes les œuvres sont hypertextuelles [...]. Moins l'hypertextualité d'une œuvre est massive et déclarée, plus son analyse dépend du jugement constitutif, voire d'une décision interprétative du lecteur: je puis décider que les Confessions de Rousseau sont un remake actualisé de celles de saint Augustin, et que leur titre en est l'indice contractuel [...]. Je puis également traquer dans n'importe quelle œuvre les échos partiels, localisés et fugitifs de n'importe quelle autre, antérieure ou postérieure.

(1982: 18-19; je souligne)

Dans l'échelle des relations « unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*) » (*ibid.*: 13), l'écho est la relation la plus faiblement marquée: il s'agit d'une évocation dépourvue d'indices fiables qui dépend plus de l'interprétation (fantaisiste?) du lecteur que d'un contrat de lecture déclaré repérable dans le texte. Genette laisse clairement entendre que parler d'écho relève d'une herméneutique aléatoire qui, plus souvent qu'autrement, malmène le texte, lui fait dire ce que le critique veut bien entendre, parfois « en dépit du bon sens » (comme le souligne l'éventualité d'un *hypotexte* postérieur à l'*hypertexte*). Genette n'a pas tort de se moquer de l'insouciance avec laquelle on peut multiplier les échos, et il a l'honnêteté de bien marquer son camp: « Brouillé depuis longtemps, et pour mon plus grand bien, avec l'herméneutique textuelle, je ne tiens pas à épouser sur le tard l'herméneutique hypertextuelle » (*ibid.*: 19). Si, toutefois, on se place du point de vue du lecteur, il faut reconnaître que ce dernier perçoit aussi, à côté des relations hypertextuelles « officielles », des échos « partiels, localisés et fugitifs » (*ibid.*). En tant que résonance fugace, l'écho se tient aux antipodes de l'image genettienne du palimpseste, dont l'inscription première reste visible là même où elle a été effacée. Parler d'écho, c'est *nécessairement* impliquer une réception. L'écho n'a d'autre corps que sa sonorité passagère, il n'a pas de matérialité, pas d'ancrage. La métamorphose d'après Ovide est aussi celle-là, celle d'une désincarnation: d'abord condamnée à « ne faire de sa voix qu'un très bref usage » (1992: 118), la nymphe Écho, qui « [e]n ce temps-là [...] avait un corps » (*ibid.*), se cache et s'étiolle après avoir été rejetée par Narcisse à l'instant où, « charmée elle-même de ce qu'elle a dit » (*ibid.*: 119), elle s'est montrée à lui. Si sa voix a abusé le beau jeune homme, son corps ne lui a valu que dédain:

Méprisée, elle se cache dans les forêts; elle abrite sous la feuillée son visage accablé de honte [...] mais son amour est resté gravé dans son cœur et le chagrin d'avoir été repoussée ne fait que l'accroître. Les soucis qui la tiennent éveillée épuisent son corps misérable, la maigreur dessèche sa peau, toute la sève de ses

membres s'évapore. Il ne lui reste que la voix et les os; sa voix est intacte, ses os ont pris, dit-on, la forme d'un rocher. Depuis, cachée dans les forêts, elle ne se montre plus sur les montagnes; mais tout le monde l'entend; un son, voilà tout ce qui survit en elle. (Ibid.)

Transformée une première fois par Junon qui la voue à n'être qu'une voix seconde, tronquée, la nymphe se métamorphose une deuxième fois – de chagrin – en corps creux, en cavité rocheuse qui n'a plus rien d'humain². Voix désormais sans attache, l'écho «s'évapore» de toute chair. La traduction de Georges Lafaye permet de bien saisir le mouvement de l'ultime métamorphose d'Écho: son nom propre disparaît, le rocher qu'elle serait devenue n'est pas situé (cachée qu'elle est dans les forêts), l'origine de sa pétrification est une rumeur, un «dit-on» incertain, tandis que «tout le monde» – c'est-à-dire personne en particulier – l'entend. Fondue au monde naturel des pierres mais diffractée dans l'espace, Écho est elle-même devenue absence d'identité, corps sonore audible par tous dont l'origine reste indistincte, aussi mobile que le souffle, le son. En ce sens, les échos que tout lecteur peut percevoir, sans forcément parvenir à *situer* la marque explicite d'une antériorité, correspondent précisément à la deuxième métamorphose de la nymphe, ils constituent le versant «ombragé» de l'hypertextualité: diffus, incertain, voué aux aléas de l'évocation. Science inexacte que cette phénoménologie de l'écho, qui a pourtant ceci d'exact qu'elle rend compte de la métamorphose des textes qui, de fait, résonnent différemment selon les époques, les lecteurs, les attentes. Le reste est affaire de décision théorique et, comme le souligne Genette, d'ingéniosité critique; parce qu'il est mal situable, l'écho est particulièrement sujet aux lectures inconsistantes. C'est le risque à courir, mais n'est-ce pas, au bout du compte, celui de toute lecture critique? L'écho hypertextuel relance ainsi le débat des limites interprétatives du texte, avec la puissance d'altération que cela implique, mais ce n'est là qu'un des aspects de cette figure métamorphique. À la répétition

hypertextuelle comme virtualité actualisée par la lecture correspond, en effet, la répétition formelle, celle de l'écho syllabique qui répond au déjà-dit *dans le texte* par une reprise intégrale ou partielle.

L'écho amoureux que la nymphe renvoie à Narcisse est un jeu déroutant dont le charme tient autant à la révélation intime surgie de la parole altérée de l'autre qu'à la répercussion étrange de sa propre voix dans la voix qui semble lui répondre:

Plein de stupeur, il [Narcisse] promène de tous côtés ses regards. «Viens!» crie-t-il à pleine voix; à son appel elle répond par un appel. Il se retourne et, ne voyant venir personne: «Pourquoi, dit-il, me fuis-tu?» Il recueille autant de paroles qu'il en a prononcées. Il insiste et, abusé par la voix qui semble alterner avec la sienne: «Ici! reprend-il, réunissons-nous!».

(Ovide, 1992: 118-119)

Le miroir sonore de la voix d'Écho touche Narcisse, qui désire alors voir et rejoindre cet autre lui-même qui lui échappe. La nymphe, à ce moment-là, répète *tout* ce qu'il dit, sans rien omettre. Il en résulte, en termes poétiques, que l'écho n'est pas forcément tronqué, mais même lorsqu'il est littéral, l'alternance qu'il instaure altère le déjà-dit, le déstabilise, d'où le trouble dans lequel se trouve jeté Narcisse. À la fois possédé et dépossédé par Écho, il devient une proie que la nymphe s'empresse de saisir. Les deux coups décisifs qu'elle porte sont toutefois une répétition partielle qui *ruse* avec la contrainte. Écho, on s'en souvient, «est prête à guetter des sons auxquels elle pourra répondre par des paroles» (*ibid.*: 118), aussi saisit-elle, à deux reprises, l'occasion de véritablement *parler* à Narcisse malgré son empêchement.

Le premier mot qu'elle prononce est une malicieuse affirmation d'identité qui abuse le jeune homme, lui faisant croire à la présence d'un autre par la simple reprise de la dernière syllabe de sa question: «“Y a-t-il quelqu'un près de moi?” “Moi” répondit Écho» (*ibid.*). Le leurre est alors en place et le dialogue, amorcé. Écho transforme ainsi l'impuissance en puissance, la contrainte en art de saisir l'occasion. L'échange est, en l'occurrence, banal, et c'est cette banalité qu'Écho investit, révélant du même coup

l'artifice de la répétition calculée au cœur d'une réponse anodine. La composante formelle de ce dialogue n'est pas si évidente qu'on pourrait le croire : dans le contexte de la fable, ce schème n'apparaît qu'en vertu de la centralité d'Écho, qui *oriente l'attention* du lecteur sur sa parole contrainte et les rebonds qu'elle permet. Du coup, c'est la banalité de l'échange qui disparaît au profit du leurre (celui d'une réponse « normale ») qu'effectue, avec bonheur, ce premier contact verbal. Dans un autre contexte, ces paroles n'apparaîtraient probablement qu'à titre de simple entrée en matière et, chose quasi certaine, l'écho ne serait pas identifié formellement, on n'y ferait pas *attention*³.

La deuxième parole rusée qui sort de la bouche de la nymphe est sa déclaration amoureuse. Révélateur au point de la charmer elle-même, l'« Unissons-nous » qu'elle répète après Narcisse l'entraînera à sa perte⁴. Ces dernières syllabes énoncent pourtant avec bonheur, là encore, un désir qu'elle n'aurait pas pu dire autrement ; et, curieusement, cela *étonne* Écho, comme si le désir fusait de la langue elle-même, de la puissance stupéfiante du langage compté : dans les mots se nichent d'autres mots, dans les énoncés, d'autres énoncés, ce que la répétition fragmentaire *fait* entendre. La puissance de métamorphose gît dans la langue, la répétition partielle des mots et des syllabes révélant alors autre chose qui se tenait là, insu. La première ruse de la nymphe nous amène ainsi à souligner la tension entre la nature (contrainte) et l'artifice (calculé), l'attendu et l'entendu : là où Narcisse n'entend qu'une réponse convenue mais intrigante, le lecteur, comme Écho, sait que cette réponse naît d'une contrainte formelle habilement jouée. Ce que la deuxième ruse de la nymphe montre, cependant, c'est que le stratagème formel de la répétition permet de *faire entendre ce que l'on n'attendait pas*. Quelque chose, donc, s'amorce depuis la fable d'Ovide, que j'aimerais poursuivre et préciser à partir de la question du langage dans l'œuvre de Raymond Queneau et, plus précisément, de la « parlure vacante » (Javeau, 1996 : 255) dans *Saint Glinglin*.

« LA NATURE EXACTE DU DIALOGUE »

Raymond Queneau a, on le sait, accordé beaucoup d'importance au français parlé, qu'il considérait comme une langue à part entière. Le constat de la coupure entre la langue parlée – vivante – et la langue écrite – morte – l'a amené à poser le problème du néo-français, ce « troisième français » nécessitant une réforme du vocabulaire, de l'orthographe, de la syntaxe⁵. L'écrivain, pour Queneau, ne doit pas perdre de vue que le langage parlé est la source *vive* à partir de laquelle il pourra véritablement puiser la force de devenir un *classique* :

Malherbe et les classiques débarrassèrent le français des oripeaux gréco-latins, pseudo-gréco-latins, dont l'avaient déguisé les gens de la Renaissance – ceci avec tout le respect dû aux Grecs et aux Latins. Hugo mit un bonnet rouge au vieux dictionnaire – ceci avec tout le respect dû à Malherbe et aux classiques. [...] On ne fait pas deux fois des classiques avec le même instrument.

(« L'écrivain et le langage », 1973 : 185)

Le souci d'écrire dans une langue vivante plutôt que survivante, sclérosée et prétendument pure est une constante dans l'œuvre de Queneau, mais le but n'est pas, pour lui, de transcrire le français tel qu'on le parle, de le rendre transparent. Ce français est plutôt un instrument qu'il faut investir, travailler (rythme, rimes), élever au rang des idées sans le ravalier au niveau de la conversation de café :

*Le français parlé n'a droit, jusqu'à présent, qu'au dialogue, et même, depuis quelques années, au narratif dans le roman. Mais il demeure toujours frappé d'indignité nationale : il n'a pas le droit d'exprimer des « idées ».*⁶

Il ne s'agit pas de « le faire à la populaire » (Queneau, « On cause », 1994 : 52) ni d'écrire en argot⁷, mais, à l'instar des Anciens, de donner au français parlé le statut d'une nouvelle langue que les écrivains pourront contribuer à établir dignement :

Ainsi, simplement, le travail du Poète, et du Prosateur, consiste à collaborer à l'établissement, au fondement, au développement et à l'embellissement du langage de ceux qui parlent la même langue que lui.

(« L'écrivain et le langage », 1973 : 182)

Dans ce contexte, on peut considérer toute l'œuvre de Queneau comme une entreprise de traduction⁸; entreprise dont l'écrivain reconnaît la part de compromis car, dit-il à Georges Charbonnier, il est peu probable « que cela [la reconnaissance du néo-français] puisse se faire en une fois » (1962 : 75). N'oublions pas, cependant, que la revendication d'un troisième français est elle-même double : à la fois reconnaissance du français actuel tel qu'on le parle et imitation du geste des Anciens qui ont su débarrasser la langue de ses vieux oripeaux. La règle voulant qu'« on ne fait pas deux fois des classiques avec le même instrument » (voir *supra*) n'est-elle pas elle-même un écho lointain d'Héraclite (« On ne se baigne jamais deux fois dans le même fleuve »)? Et si, d'aventure, le lecteur n'entendait point cette résonance fugitive et partielle, il apprécierait la suivante, explicite celle-là, qui rend indéniable le modèle des classiques : « Mais il en grandira de nouveaux [classiques], en reprenant pied, comme *Antée* » (Queneau, « L'écrivain et le langage », 1973 : 185; je souligne). Le refus d'un académisme conservateur n'est pas une *tabula rasa* moderne; il relève d'une imitation foncièrement classique dont Queneau se réclame : « Imiter, c'est le seul moyen de faire du nouveau et d'être à la fois à la hauteur des anciens et de son époque » (« James Joyce, auteur classique », 1973 : 134). Pour l'écrivain, le néo-français est une réalité duplice, il participe de cette exigence d'être à la fois actuel et ancien qui gouverne toute son œuvre. Si les romans de Queneau sont une incessante traduction, celle-ci est remplie d'échos qui doublent la parole actuelle, qui font résonner la voix de l'autre dans toute parole qu'on pourrait croire originale, le déjà-dit dans le dit. L'écho trouble l'unicité de la voix et, à l'instar de la traduction littérale revendiquée par Antoine Berman (1985), il introduit de l'autre dans la langue propre. En partant de l'idée que le français est cousu de déjà-dit et comporte plusieurs langues, on peut supposer que l'écho – hypertextuel et « linguistique »⁹ – est, chez Queneau, affaire de traduction. *Saint Glinglin* n'est pas une exception à cette règle, truffé qu'il est d'échos des deux sortes¹⁰. Mais ce qui vaut pour la « chair chaude des mots »¹¹ vaut aussi pour le dialogue.

Dans ses réflexions sur le troisième français, Queneau n'omet pas d'aborder la conversation. « La nature exacte du dialogue » (« Écrit en 1955 », 1994 : 86), que l'usage du magnétophone a révélée sans apprêts ni raccords, n'a rien à voir avec « la fixation conventionnelle du parlé » à laquelle le « mécanisme du réalisme » romanesque nous a habitués :

*Je suis de plus en plus convaincu que le dialogue, tel qu'il s'écrit dans les romans et les pièces de théâtre, ne correspond nullement à la mécanique du vrai langage parlé (je ne parle même pas des mots, mais du mouvement, du rythme, de la vraie façon de discuter, d'engueuler, de la façon dont une idée s'enchaîne ou ne s'enchaîne pas à une autre).*¹²

L'enjeu, pour le romancier, est alors de sortir de l'évidence des conventions réalistes, de prendre acte de cette autre mécanique du « vrai langage parlé » sans chercher pour autant, là non plus, à le transcrire (l'entreprise serait vaine : Queneau n'ignore pas que l'oralité du parlé, faite de « gestes, [d']inarticulations, de[s] mimiques, [d']une présence » (*ibid.* : 84), échappe à la transcription). Car le souci pour le dialogue relève lui aussi d'une volonté classique de renouvellement. La vérité du dialogue tient à la fois du débat d'actualité et du débat philosophique à la manière de Platon, « [s]on autre voisin » (Queneau, « James Joyce, auteur classique », 1973 : 131). Dans *Les Fleurs bleues*, le débat sur la *tévé* (qui met en question le caractère historique des actualités) est exemplaire de la portée philosophique de dialogues pourtant non dépourvus d'idiomes vulgaires, de coq-à-l'âne et de truismes. La conversation quelconque est à la fois échange quotidien et débat d'idées, à la fois parole actuelle et ancienne. Mais que penser, alors, de ces échanges creux dans lesquels nul débat d'idées, manifestement, ne se profile?

PARENTHÈSES RITUELLES

La deuxième partie de *Saint Glinglin*, « Le Printanier », relate, dans onze courts chapitres, les conversations et les événements qui ponctuent la traditionnelle « Fête de midi » de la Ville Natale. Dans « Technique du roman », Raymond Queneau mentionne, à propos de

la première version du «Printanier» parue en 1934 dans *Gueule de Pierre*¹³, «les chapitres en écho ou en miroir» dans lesquels «deux personnages ou deux groupes, distincts mais cependant autonomes, peuvent exprimer une même réalité, une même tendance, un même type» (1975: 32). Ces chapitres en écho produisent des rimes qui contribuent à l'élaboration formelle du roman. Queneau en parle comme d'un livre «à forme fixe» dans lequel chaque partie relève d'un genre différent (monologue pour la première, récit et conversation pour la deuxième, poèmes pour la troisième) [Coen, 2002 : 1485]). Les échos participent donc d'une contrainte formelle qui fait du roman une «technique consciente» (Queneau, «Technique du roman», 1994: 28): à l'instar du poème, il a ses règles, ses formes, ses rimes, ses rythmes. Les deux chapitres en écho ont ainsi pour effet d'attirer l'attention sur la forme au sein de la partie apparemment la moins stylisée: contrairement au monologue et au poème, le récit et la conversation ne s'affichent pas comme des formes, les conventions réalistes dont ils relèvent nous paraissent naturelles. La structure en écho vise alors à afficher l'artifice, à «dénaturaliser» récit et dialogue. À la fois revendication formelle et procédé de mise à distance, l'écho s'intègre ainsi très bien à la poétique volontaire de Queneau, et l'on pourrait s'en tenir là si la conversation se coupait de toute *mimesis*. Or, ce n'est pas le cas. Les échanges, au contraire, typifient certains usages courants de la parole. Le troisième chapitre du «Printanier» s'inscrit ainsi dans la tradition des conversations de bistrot du roman populaire qui, avant de passer aux choses sérieuses (c'est-à-dire aux dépenses liées à la fête collective du Midi), commencent par un échange de banalités:

Zostril, Saimpier et Choumaque s'assirent et, tout en buvant, se mirent à bavarder.

Zostril, l'adjoind, d'autre part fabricant de phosphatinate, reposa son verre sur la table et dit:

– C'est curieux comme les jours de fête on a soif de bonne heure.

Saimpier, le ferblantier, reposa son verre sur la table et dit:

– La boisson, ça n'a pas le même goût un jour comme çui-ci que les autres. C'est bien maïlleur.

Il souffla, vessie qui se dégonfle. Zostril alluma sa pipe.

– Fera beau temps, remarqua-t-il avec assurance en regardant flamber son allumette.

Cette remarque était certes superflue, car il ne faisait jamais mauvais temps depuis la mise en service du chasse-nuage. Mais on disait encore des choses comme ça de temps à autre: une habitude qui perpétuait sans motif un souvenir de la bonne vieille époque où la météorologie pouvait encore avoir un sens.

Choumaque, le fourmisseur, reposa son verre sur la table et dit:

– Alors, votre vaisselle est prête? (Queneau, 1975: 54)

La conversation est une prise de contact entre trois buveurs dont les salutations rituelles célèbrent le caractère exceptionnel de la fête et le temps qu'il fait avant d'en venir à la question véritable (la vaisselle). Il s'agit d'un «rituel d'accès» (Goffman, 1973:88) ou encore d'une «parenthèse rituelle» qui, par des salutations codées, marque «une transition vers une augmentation de l'accès mutuel» (*ibid.*). Sa fonction est, en l'occurrence, de renouer contact, de consolider les liens (fonction phatique), d'où le caractère superficiel, voire superflu, du dialogue, sur lequel la voix narrative insiste. Son commentaire métadiscursif souligne la vacuité du rituel météorologique, désormais observé sans motif. Ce faisant, la conversation dégonfle ironiquement le caractère exceptionnel de la fête affirmé, de façon passablement redondante (une fête n'est pas, par définition, un jour comme les autres), par les personnages: alors que l'affirmation de Zostril semblait, dans un premier temps, démarquer cette journée par la prédiction du beau temps, la voix narrative souligne la fréquence («de temps à autres») de son propos. Il en va de même du goût bien «maïlleur» de la boisson puisque, pour le dire vite, toutes les occasions sont bonnes: une fois la fête terminée et la vaisselle rituellement cassée, trois autres compères marquent «le coup» de façon similaire:

– Qu'est-ce qu'on fait maintenant?

– J'irai bien boire un verre, dit l'oncle qui en avait mis un bon coup. Machut et Marqueux le rejoignirent.

– On va s'humecter les amygdales, proposa ce dernier. La poussière, ce que ça peut donner soif, bongieu.

(Queneau, 1975: 54)

Le rite annuel de la fête est donc ponctué par des parenthèses dont la vacuité se répercute en série. La proposition de Marqueux semble en effet reprendre, sous une forme différente, le thème de la «soif festive» amorcé par Zostril en début de journée, comme si le temps, en deçà de la ligne chronologique claire (avant et après la fête de Midi), tournait en rond et ne cessait, à l'instar des paroles rituelles, de se répéter.

Contrairement à cette réitération ponctuelle de la soif, l'échange entre Zostril, Saimpier et Choumaque cité plus haut fait apparaître la lenteur de la scène dans les descriptions phénoménologiques des gestes et des bruits. L'image de Zostril «regardant flamber son allumette» donne à percevoir le ralenti du temps dans la contemplation d'une flambée éphémère, où l'on peut lire une allégorie de la précarité de ce monde. Avant cela, la «vessie qui se dégonfle» permet d'imaginer toute l'oralité de la scène, de lui donner corps et, en même temps, de figurer la vacuité de toute chose, le causeur devenu ici, le temps de souffler, une outre vide. Ce corps est redoublé par la sonorité des mots (*mailleur, çui-ci*) dont la prononciation est transcrite (mimétisme, là encore). À ce temps linéaire, que le souffle et l'allumette suspendent sans l'arrêter, correspond un autre temps, répétitif, auquel le lecteur risque de ne pas prêter attention, habitué qu'il est aux conventions réalistes du dialogue. Par trois fois, la formule introductive est reprise: «Zostril, l'adjoint [...] reposa son verre sur la table et dit [...]»; «Saimpier, le ferblantier, reposa son verre sur la table et dit [...]»; «Choumaque, le fournisseur, reposa son verre sur la table et dit [...]». La reprise ternaire s'oppose ici à la binarité du temps linéaire, elle effectue un cycle complet qui boucle, à sa façon, la scène. L'écho est en l'occurrence plus strict que la réitération thématique de la soif: il marie *altération* (nom et situation), *répétition littérale* et *multiplication en série*. Si le lecteur ne s'y arrête pas, c'est qu'il évacue la littéralité et le code romanesque pour aller droit au contenu, lequel peut se lire comme une succession chronologique de gestes identiques: il n'est, après tout, pas invraisemblable que Zostril, Saimpier et Choumaque posent chacun leur verre sur la table avant de prendre

la parole. Mais, dès l'instant où l'on prête attention à l'écho littéral, une autre temporalité émerge, répétitive, anhistorique, reproduisant, à micro-échelle et sans sortir de l'espace temps de la fête saisi au ras du quotidien, la circularité mythique de *Saint Glinglin*.

L'ensemble de la scène parvient, dans un geste caractéristique de l'art quenien du dialogue, à donner corps aux microrituels quotidiens et, en filigrane, à partir de cette corporité même, à figurer la vacuité de tout, dans un temps ralenti et circulaire dont on pourrait dire qu'il est, lui aussi, une parenthèse. À la fois réaliste, typifié et abstrait, le bavardage n'échappe pas à la fuite du temps ni à sa répétition circulaire, tandis que la voix narrative apprend au lecteur que le beau temps s'est établi une fois pour toutes dans la Ville Natale, façon comme une autre d'«échapper à l'histoire» (Roudaut, 2002: 39), «cette bonne vieille époque où la météorologie pouvait encore avoir un sens» (Queneau, 1975: 54). La parenthèse rituelle joue à la fois du temps historique et du temps mythique, elle contracte, à sa façon, l'enjeu, vertigineux, de la machine à transformer le temps mise en œuvre dans le roman. Cependant, à l'instar du chasse-nuage, le roman est une machine à transformer le temps qui trouve, dans les échos formels, sa puissance de métamorphose. Nichés dans les banalités de la conversation, les échos doublent la vraisemblance réaliste sans l'annihiler, ils troublent l'évidence de la chronologie sans la rompre et *montrent* le code romanesque lui-même comme un «rituel d'accès» qui, par trois fois, suivant un protocole rigoureusement identique, introduit la parole des personnages.

Pour le lecteur qui aurait lu la scène sur le seul mode réaliste, le chapitre suivant s'amorce de façon étrangement similaire. Les parallélismes et les échos entre les deux chapitres sont si nombreux que ce lecteur, qui garde encore frais en mémoire les propos de Zostril, Saimpier et Choumaque, ne peut manquer d'établir le rapport:

*Machut, Marqueux et Mandace se groupèrent autour d'une table déjà poisseuse et, tout en gobant de petites jattes de fifrequet, ils se mirent à commenter les événements.
Machut, qui pratiquait la chaircuisine avec virtuosité, reposa*

son gobelet sur la table et dit:

– C'est drôle hein, quand c'est fête, j'ai la pépie dès potron-minet.

Marqueux le marchand de cellophane (la Ville Natale n'en faisait pas une grande consommation) reposa son verre sur la table et dit:

– Je trouve que ce qu'on boit, c'est bien meilleur un jour comme aujourd'hui. Ça a plus de goût.

Il claqua la langue. Machut alluma sa pipe.

– Va faire beau temps, déclara-t-il avec conviction en éteignant son allumette dans une petite mare de fifrequet.

Cette déclaration était absolument inutile, puisqu'il faisait toujours beau dans la Ville Natale, depuis que le chasse-nuage se balançait au bout de son mât. Mais on usait encore de cette expression, de temps en temps; c'était une formule populaire qui ne tombait pas en désuétude. Mandace, l'importateur (bien que les Urbinatiliens n'appréussent que fort minimement tout ce qui était de provenance étrangère), reposa son verre sur la table et dit:

– Alors, votre vaisselle est en place? (Ibid.: 59)

Dans cet exercice de style, propos et événements sont, manifestement, une *traduction* de la scène précédente. La structure en miroir permet en effet de percevoir les variantes comme autant d'échos, souvent amplifiés, de la série précédente en l'absence de reprise littérale. Là où Zostril et compères «s'assirent» (ibid.: 54), Machut et compagnie «se groupèrent autour d'une table déjà poisseuse» (ibid.: 59), etc. Entre ces deux énoncés, il n'y a, à la lettre, aucune répétition mais, compte tenu des similitudes structurelles entre cet échange et le précédent, l'écho, autrement imperceptible, devient apparent. La scène ne manque pas, cependant, d'échos littéraux fragmentaires: entre «c'est curieux comme les jours de fête» (ibid.: 54) et «c'est drôle hein, quand c'est fête» (ibid.: 59), les premiers et derniers mots se répètent; de «Fera beau temps» (ibid.: 54) à «Va faire beau temps» (ibid.: 59), les deux derniers mots se répondent littéralement. Par contre, de «Fera» à «Va faire», l'écho n'est pas littéral mais dérivé: l'un et l'autre prédisent la même chose mais conjuguent différemment le même verbe. La reprise d'un même contenu sous une autre forme est encore

plus évidente avec les tournures «C'est curieux comme» et «c'est drôle hein, quand»: les deux adjectifs ne dérivent pas d'une même racine, mais forment différemment la même modalité. Autrement dit, cet écho ponctuel n'est ni littéral ni dérivé: le même contenu se répète sous une forme altérée. La reprise de la scène présente ainsi des variations de deux types d'échos bien distincts: les *échos littéraux* (le mot à mot) et les *échos de traduction* (le contenu). Alors que, dans Ovide, l'écho littéral altère le sens en répétant de façon fragmentaire les mêmes syllabes, chez Queneau, l'écho de traduction altère la formulation de ce qui, au niveau du sens, revient au même. On peut pousser encore plus loin la déclinaison de l'écho: la tournure «j'ai la pépie dès potron-minet» (ibid.) peut être lue comme une traduction idiomatique de «avoir soif de bonne heure» (ibid.: 54), mais l'idiome lui-même fait écho, de façon décalée, à ce qui, dans une autre réplique de la première scène, s'énonce en néo-français («çui-ci», «mailleur»). Autrement dit, l'indice du français parlé se déplace d'une réplique à une autre et, surtout, d'une langue (le néo-français) à une autre (l'idiomatique), la parlure de la seconde faisant écho au parlé de la première. Si ce dernier cas de figure est le moins manifeste, il faut préciser qu'aucun des échos de traduction relevés ici ne serait perceptible comme tel si l'ensemble de la scène n'était pas la reprise en miroir, à quelques pages de distance, de la scène précédente.

L'écho multiple brouille donc «l'illusion réaliste» en faisant de cet échange le reflet d'un autre échange et non de la réalité. Néanmoins – et c'est là que la banalité a sa fonction – les propos et les gestes sont tellement convenus que, tout en percevant l'artifice du miroir, le lecteur peut encore considérer la similitude entre les deux scènes sur le mode réaliste. Les échos font alors apparaître ce que l'on arrive rarement à entendre et que l'écriture romanesque bien souvent ravale, à savoir que, «dans la vie», on n'arrête pas de répéter, de dire les mêmes choses, de faire les mêmes gestes. C'est la ritualité de nos mises en scène quotidiennes, avec leurs répétitions et leurs

infimes variations, que l'écho *redouble* et, du même coup, *expose*. Implicite dans la première scène, le comportement typiquement rituel devient, dans la seconde, explicite. Le redoublement permet donc de représenter la réalité du dialogue tout en la mettant à distance.

Le commentaire en écho résiste, cependant, à l'interprétation réaliste et expose l'artifice dans toute sa méchanceté¹⁴. Là où, dans la première série, la voix narrative donnait une information importante (dans l'économie de la fable) relative au chasse-nuage et au beau temps fixe, dans la seconde, elle n'apprend rien que l'on ne savait déjà. Le commentaire sur l'inutilité de la déclaration apparaît lui-même aussi inutile, aussi superflu que la prédiction du beau temps. Le « dégonflage » de la parole est alors total : l'écho contamine la scène narrative et métadiscursive, il fait apparaître l'artifice en déployant le rituel de répétition en dehors du monde fictif des personnages. C'est là qu'il perturbe le mimétisme présumé et devient, *par la vertu de la répétition elle-même*, inassimilable.

C'est sur la base de cette double mise en scène de l'échange rituel dans la deuxième partie de *Saint Glinglin* qu'émerge une nouvelle variation dans la cinquième partie, « Les Touristes ». L'échange intervient juste avant le grand changement météorologique, qui transformera le beau temps fixe en pluie perpétuelle :

- *Va faire beau temps, dit l'un d'eux sans conviction, en éteignant une allumette dans une petite mare de fifrequet. Il tira sur sa pipe où le tabac se mit à grésiller.*
- Un autre se caressa la barbe et dit, avant de gober son petit verre de fifrequet.*
- *C'est drôle, hein, quand c'est fête, j'ai la pépie dès potron-minet.*
- Le troisième se lissa la moustache et, reposant son verre vidé, affirma que le jour de la Saint-Glinglin ce qu'on buvait était meilleur que le reste de l'année.*
- *Ça a plus de goût, affirma-t-il. (Ibid. : 187)*

Cette troisième rencontre fait écho aux précédentes, dont elle transforme les gestes (la barbe, la moustache) tout en répétant de façon littérale, partiellement ou

intégralement, certaines réparties, dont l'ordre est permuté. *La permutation* s'ajoute aux techniques précédentes pour déployer plus encore l'éventail des variations en écho : on commence par parler du temps puis de la boisson et non l'inverse. Quant à la traduction, la troisième intervention est, dans un premier temps, rapportée sur le mode indirect par l'instance narrative, manière d'introduire, là encore, une nouvelle variante. À la permutation s'ajoute enfin *l'inversion*, qui renverse le déjà-dit sans rompre la structure en miroir. Là où Machut déclarait « [v]a faire beau temps [...] avec conviction en éteignant son allumette dans une petite mare de fifrequet » (*ibid.* : 59), le parleur anonyme redit la même chose avec le même geste mais, cette fois-ci, « sans conviction » (*ibid.* : 187). C'est là le plus significatif des changements, qui annonce le bouleversement météorologique. Même en l'absence de commentaire narratif, la situation a quelque chose d'ironique puisque, d'un point de vue pragmatique, l'équivalence entre le manque de conviction et le changement de temps laisse supposer que la conviction de Machut et de Zostril n'était pas si inutile que cela : de fait, leur prédiction s'est réalisée chaque fois. L'anonymat des buveurs, enfin, constitue une variante intéressante : non seulement s'agit-il de rôles bien typés, mais aussi, dans un premier temps du moins, quelconques. L'échange relève d'un rituel immémorial, collectif, et c'est aussi cette localisation diffuse d'une parole qui circule et ne revient à personne que l'écho donne à entendre en déployant toute l'envergure poétique de la répétition.

Quelques lignes plus loin, on découvre que ces parleurs et buveurs anonymes sont en fait Zostril, Saimpier et Choumaque. La reprise boucle ainsi la série des trois échanges (à trois) en revenant à la situation initiale et, du même coup, elle met l'accent sur la temporalité. Alors que les clans de Zostril et de Machut distribuaient l'écho dans l'espace, comme si (d'un point de vue réaliste) l'un et l'autre accomplissaient au même moment, à deux endroits différents, le même rituel, la troisième variation, non synchronique avec les deux premières (depuis la fête de Midi du « Printanier », le maire de la Ville Natale est

mort, son fils aîné, Pierre, a pris sa place, les Touristes sont venus, etc.) immobilise le temps le jour même du grand changement météorologique. Le temps piétine, comme si, de la première à la troisième scènes, l'histoire n'avait pas « progressé ». Au temps linéaire de l'histoire (après la mort du père, son fils Pierre veut renverser l'ordre établi et jeter « le chasse-nuage dans le fourre-tout » [ibid. : 163] pour imposer son règne: l'ère pluvieuse du fils succède à l'ère solaire du père) correspond à nouveau le temps circulaire des trois parenthèses rituelles qui se font écho.

LE TEMPS QU'IL FAIT

La reprise en boucle de la conversation de café n'est qu'un exemple parmi d'autres de l'art poétique du dialogue chez Queneau. Les propos rituels sur le temps qu'il fait se multiplient ainsi dans la dernière partie de *Saint Glinglin* comme si, la première boucle étant bouclée, le cycle des répétitions pouvait reprendre sur un mode proliférant. Ces propos portent exclusivement sur la pluie désormais installée et se déploient en série suivant une combinatoire avec laquelle Queneau continue d'inventer (d'inventorier):

– *Mauvais temps hein? dit le garde urbain.*

D'autres fois il disait:

– *Sale temps, hein.*

Ou bien:

– *Il ne fait pas beau aujourd'hui.*

Ce jour-là il avait choisi (pour quelles raisons indicibles ou inavouables) de préférer:

– *Mauvais temps hein.*

Et il ajouta:

– *Mon Maire.*

Car il était en fonctions. (Ibid.:215-216)

Détachés de la circonstance exceptionnelle de la fête traditionnelle et de la soif qui l'accompagne, ces propos s'organisent en une véritable écholalie, qui gagne l'ensemble du bavardage météorologique. Sur la base de la série précédente qui, dans l'orchestration formelle des répétitions en miroir et en boucle, attire paradoxalement l'attention sur la banalité de tels propos, la moindre variation sur le temps qu'il fait

fini par entrer en résonance avec toutes celles qui précèdent (et ce d'autant plus que, avec l'arrivée de la pluie, le temps est devenu constitutif de l'histoire).

Sans déroger aux règles élémentaires du différenciel, de la fragmentation, de la démultiplication, et tout en faisant de la contrainte une poursuite volontaire (rusée), Queneau accroît la puissance de répétition de l'écho littéral en introduisant de nouvelles figures formelles avec *l'écho de traduction* portant sur le « contenu » des énoncés et la *permutation* des éléments répétés. Alors que, chez Ovide, l'objet de la reprise porte exclusivement sur la découpe syllabique et sonore des phrases, Queneau, lui, fait remonter le contenu des phrases à la surface, il en fait l'objet (le matériau) d'un travail formel au même titre que les sons, les syllabes, les rythmes. S'ajoute à cela l'éventail des variations qui, dans le prolongement de la scène des buveurs se répétant en écho, fait proliférer les banalités sur le temps suivant une combinatoire sans cesse modulée. Les dialogues les plus creux se hissent ainsi au niveau de la poésie qui gouverne et contraint le roman quendien dans son entier.

Que les paroles creuses, littéralement insignifiantes, soient intégrées à cet art poétique n'est pas le fruit du hasard. Emmanuel Souchier remarque avec justesse que « cet art raffiné de la répétition » (1991 : 144) s'attaque aux propos apparemment les plus simples, aux tics de langage, à la parlure vacante: « il y a des phrases qui se répètent idiotement » (Queneau, [1951] 1973 : 172). Queneau parvient à faire sonner à nos oreilles nos façons « idiotes » de parler. En même temps, il nous fait prendre conscience de celles-ci et rend leur familiarité étrangère. C'est bien là le jeu ambigu de l'écho qui, du même, fait de l'autre. La répétitivité de nos interactions conversationnelles et la diversité des langues que nous parlons au jour le jour surgissent dans l'écho qui les fait apparaître et, par là, rompt avec l'évidence de nos rituels langagiers. L'étrangeté de l'écho est celle du déjà-dit n'appartenant à personne, celle du devenir anonyme d'une parole sans origine, parole diffuse qui, par la vertu de la répétition, se

multiplie d'elle-même, par elle-même. Les lieux communs sur le temps qu'il fait ont quelque chose à nous apprendre sur ce que parler veut dire, leçon que Queneau réussit dans des scènes qui semblent se répéter toutes seules, comme une ritournelle, sans l'ombre d'un auteur ni même d'un narrateur «incarné».

Il serait tentant de mettre entre parenthèses les propos anodins sur la pluie, le beau temps et le goût du fifrequet pour aller droit aux grandes questions sur le temps, l'histoire, le mythe dans *Saint Glinglin*. La répétition n'est d'ailleurs pas sans rapport avec le temps mythique que la fête, chaque année, reconduit, et nous avons vu en quoi la double temporalité mise en œuvre – celle, circulaire, du mythe, et celle, linéaire, de l'histoire – travaille les dialogues eux-mêmes. S'il est alors possible d'élever le débat et de montrer la pertinence des propos sur le temps dans la conduite même de la fable, reste que Raymond Queneau n'atténue pas la banalité de ces propos mais, tout différemment, l'investit : hisser le dialogue au niveau de la poésie ne revient pas à évacuer la vacuité de la parole, au contraire. Le réseau des écholalies est un espace démultiplicateur qui déploie tout un potentiel de sens en dépliant l'éventail des formes. L'écho mine la règle binaire du «ou bien ou bien» en montrant que «ou bien ou bien» (ou bien le formalisme, ou bien le réalisme) est, à la lettre, répétition. Il nous confronte à l'impossible fixation du sens à partir d'une parole vidée de toutes ses prétentions, mais rendue à la puissance élémentaire de la prolifération.

NOTES

1. Cet article s'inscrit dans le cadre d'une recherche sur la mise en récit du quotidien subventionnée par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSHC).
2. Quant au féminin, il y aurait beaucoup à dire, mais ce n'est pas notre propos.
3. Queneau ramasse le problème dans un dialogue à sa façon : « – Ils [les “nomades” du camping] commencent à migrer, dit Cidrolin en les regardant s'éloigner. L'automne approche. Mon automne éternel, ô ma saison mentale.
– Pardon? demanda un passant.
– Je faisais une citation, dit Cidrolin.
– De qui?
– D'un poète, bien sûr. Vous n'avez pas entendu les douze pieds?
– Je n'ai pas fait très attention. J'ai cru que vous vouliez me demander un renseignement. L'heure peut-être.
– Je ne voulais rien du tout, dit Cidrolin » (1965 : 165).
Dans ce dialogue faisant écho aux « prises de bec » du même type qui se multiplient dans le roman, les paroles dévient de la normalité sans être reconnues par l'interlocuteur : le passant ne relève pas l'alexandrin d'Apollinaire (le « poète » n'est d'ailleurs pas nommé) qui, tandis que Cidrolin énonce une banalité sur les saisons, déplace soudain le ton et le propos. C'est bien plutôt sur la *forme* métrique que Cidrolin attire alors l'attention. Mais le passant n'a pas noté : il n'attendait que des renseignements (tous les passants demandent des renseignements, c'est connu). Des saisons qui changent à l'heure qu'on demande, le dialogue n'est pas dépourvu de banalités, mais Queneau déplace l'enjeu et réfléchit, au sein du dialogue, au fait qu'on n'entend que ce qu'on attend, pointant ainsi du doigt la tension entre forme et *praxis*, attention et habitude. L'écho hypertextuel, même lorsqu'il est repérable (ici, en l'absence des guillemets, la métrique et le « ô » lyrique sont des indices de citation), est donc affaire non seulement de marques mais aussi d'attentes et de situation : là où le critique littéraire repère tout de suite l'écho, le personnage du passant – homme ordinaire et quelconque – ne remarque rien du tout ; la citation et la métrique ne font pas partie de son rôle. Entre la parole ordinaire et la parole poétique, entre l'échange pratique et l'énoncé contemplatif qui « ne veut rien », quelque chose, manifestement, ne passe pas. Le fait que le dialogue avec un passant fasse partie d'une série « aberrante » de dialogues du même type fausse tout réalisme, ce qui n'entraîne pas, bien sûr, qu'il n'ait rien à nous apprendre sur la *praxis* du dialogue.
4. John Hollander cite le texte latin, plus explicitement sexuel que la traduction française : « It is there that the poet dramatizes the failed erotic encounter between the two by literally transcribing Echo's fragmentary resoundings of the youth's terminal syllables : “Huc coeamus” (“here let us meet”), and she – never happier to answer – responds “coeamus” (in its other sense of “let's make love” – we might get the effect in English by translating “Here let us come together,” answered by Echo's “Let us come. Together” » (1981 : 24-25). (« C'est là que le poète dramatise la rencontre érotique ratée en transcrivant littéralement la reprise fragmentaire qu'Écho fait des dernières syllabes prononcées par le jeune homme : “Huc coeamus” [“retrouvons-nous ici”], et elle – jamais plus heureuse de répondre – reprend “coeamus” (dans le sens de “faisons l'amour” – on pourrait produire un effet similaire en anglais en traduisant par “ Here let us come together” [“retrouvons-nous ici”], ce à quoi Écho répond “Let us come. Together” [Jouissons. Ensemble] ») (ma traduction). La marge de manœuvre d'Écho ne concerne pas seulement ici les syllabes qu'elle guette pour les répéter, mais aussi le découpage (la punctuation) des paroles reprises.

5. Le « troisième français » vient après « le français écrit ancien, né à la Renaissance » et le « français écrit moderne » qui n'est, pour Queneau, qu'une survivance (« Écrit en 1937 », 1994 : 20). Les thèses de Queneau à ce propos, sur lesquelles il est d'ailleurs revenu à la fin de sa vie (voir « Curieuse évolution du français moderne », *Le Voyage en Grèce* [1973 : 223-226 ; article initialement paru dans *L'Express* en juin 1970]) sont exposées dans *Bâtons, Chiffres et lettres* et dans *Entretiens avec Georges Charbonnier*. Voir aussi « L'écrivain et le langage » dans *Le Voyage en Grèce* (1973).
6. « Connaissez-vous le chinook? », *Bâtons, chiffres, lettres* (1994 : 56). Notons au passage que, selon Queneau, c'est Céline, dans *Le Voyage au bout de la nuit*, et lui-même, dans *Le Chiendent* (1933), qui ont les premiers introduit le français parlé dans le « narratif ».
7. Voir, sur l'argot, « Écrit en 1937 », *Bâtons, chiffres, lettres* (1994 : 20).
8. Pour Queneau, « Écrire c'est traduire » (Souchier, 1991 : 258). Son premier roman, *Le Chiendent* (1933), était « un petit essai de traduction *Du discours de la méthode* en français moderne » (« Conversation avec Georges Ribemont-Dessaignes », 1994 : 41), mais l'activité traductrice ne se limite pas à cela. L'idée de « faire du roman une sorte de poème » (*ibid.*), de « faire rimer des situations ou des personnages comme on fait rimer les mots » (*ibid.*) qui gouverne toute l'entreprise romanesque de Queneau relève d'une traduction des règles et des contraintes poétiques dans la prose. De la même façon, on peut considérer *Saint Glinglin* comme une traduction romanesque du mythe de l'éternel retour, dans laquelle maints savoirs et sciences sont traduits en « roman ».
9. Néologisme qu'on trouve dans *Les Fleurs bleues* : « Lamélie fermait les yeux et se consacrait religieusement à la linguistique » (1965 : 48). La contamination de la linguistique, dérivée du latin *lingua*, par la langue bien « françoise » est, on n'omettra pas de le noter, littérale, puisque la langue renvoie à l'organe anatomique et non, de façon figurée, au langage : « À la terrasse du café, des couples pratiquaient le bouche à bouche, et la salive dégoulinait le long de leurs mentons amoureux [...] » (*ibid.*).
10. J.-P. Coen qualifie *Saint Glinglin* de « chambre d'échos » (1993 : 1-2). Par là, c'est autant aux figures de répétition qu'à l'hypertextualité florissante qu'il renvoie.
11. R. Queneau, « La chair chaude des mots » (sonnet), *Le Chien à la mandoline* (1989 : 317).
12. « Écrit en 1955 » (1994 : 85-86). Queneau cite, en italiques, Alejo Carpentier.
13. La version de 1975 de *Saint Glinglin* comporte sept parties. Les trois premières sont une version révisée de *Gueule de Pierre*.
14. Allusion à « La méchanceté du langage » de Georges Bataille.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BATAILLE, G. [1948] : « La méchanceté du langage. Raymond Queneau », *Critique*, vol. IV, n° 31, 1059-1066.
- BERMAN, A. [(1985) 1999] : *La Traduction et la lettre, ou, l'auberge du lointain*, Paris, Seuil.
- COEN, J.-P. [1993] : *Queneau défriché. Notes marginales sur Saint Glinglin*, Fribourg, Éd. universitaires de Fribourg ;
- [2002] : « Notice à *Gueule de pierre* », dans R. Queneau, *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1481-1499.
- GENETTE, G. [1982] : *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Points essais ».
- GOFFMAN, E. [1973] : *La Mise en scène de la vie quotidienne 2. Les relations en public*, Paris, Minuit.
- HOLLANDER, J. [1981] : *The Figure of Echo. A Mode of Allusion in Milton and After*, Berkeley & Los Angeles, University of California Press.
- JAVEAU, C. [1996] : « Parler pour ne rien dire. "Ça va ? Ça va !" », *Ethnologie française*, vol. 26, n° 2, 255-263.
- OVIDE [1992] : *Les Métamorphoses*, trad. de G. Lafaye, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique ».
- QUENEAU, R. [(1948) 1975] : *Saint Glinglin*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire ».
- [(1951) 1973] : *Le Dimanche de la vie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio » ;
- [1962] : *Entretiens avec Georges Charbonnier*, Paris, Gallimard ;
- [1965] : *Les Fleurs bleues*, Paris, Gallimard, coll. « Folio » ;
- [(1965) 1994] : *Bâtons, chiffres et lettres*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais » : « Écrit en 1937 », 13-26 ; « Technique du roman », 27-33 ; « Conversation avec Georges Ribemont-Dessaignes », 35-46 ; « On cause », 51-53 ; « Connaissez-vous le chinook? », 55-57 ; « Écrit en 1955 », 63-89 ;
- [(1969) 1989] : *Le Chien à la mandoline, Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 247-330 ;
- [1973] : *Le Voyage en Grèce*, Paris, Gallimard : « L'écrivain et le langage », 178-186 ; « James Joyce, auteur classique », 130-135 ; « Errata », 219-222.
- ROUDAUT, J. [2002] : « Le vide du temps », *Magazine littéraire*, vol. 411, juillet-août, 39-42.
- SOUCHIER, E. [1991] : *Raymond Queneau*, Paris, Seuil, coll. « Les contemporains ».

ÉCHOGRAPHIE IMAGINAIRE: FORMES ET FIGURES POÉTIQUES D'UN IMPENSÉ INTRAFŒTAL DANS L'ŒUVRE DE MICHEL LEIRIS

SYLVIE BOYER

*Telle devant la niche où dort un saint de pierre
fœtus rêvant de tout son crâne déplumé
et muet dans l'utérus comme un mort dans sa terre
coule une cire que l'ardeur de sa flamme fait suer.*

Michel Leiris, «*La Néréide de la mer Rouge*» (1969: 124)

*L'autre nuit est toujours l'autre, et celui qui l'entend devient l'autre,
celui qui s'en rapproche s'éloigne de soi, n'est plus celui qui s'en
rapproche, mais celui qui s'en détourne, qui va de-ci, de-là. Celui qui,
entré dans la première nuit, intrépidement cherche à aller vers son
intimité la plus profonde, vers l'essentiel, à un certain moment, entend
l'autre nuit, s'entend lui-même, entend l'écho éternellement répercuté de
sa propre démarche, démarche vers le silence, mais l'écho le lui renvoie
comme l'immensité chuchotante, vers le vide, et le vide est maintenant
une présence qui vient à sa rencontre.*

Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire* (1955: 222)

Michel Leiris fut un enfant de remplacement. Dans une notice placée en annexe de son *Journal* posthume, l'écrivain-autobiographe fait allusion au désir de sa mère, alors qu'elle était enceinte de lui, d'avoir une fille qu'elle voulait prénommer Micheline afin de remplacer une enfant morte en bas âge¹. Dans la biographie qu'elle a consacrée à Michel Leiris, Aliette Armel² précise que l'enfant décédée se prénomma Madeleine et qu'elle est morte à l'âge de quatre ans. Bien que quatre ans, justement, séparent la mort de l'enfant de la naissance de Michel Leiris et que deux frères sont nés à la suite de ce décès, tout laisse croire, comme en témoigne la notice du *Journal*, que c'est au petit dernier de la famille que revient la charge de porter le deuil non fait de la mère.

Dans un texte intitulé *Grande Fuite de neige*, Michel Leiris écrivit: «Je suis comme un mort, ou plutôt comme quelqu'un qui jamais ne serait né»³. Or, les sentiments d'inexistence et de dépossession qui traversent l'œuvre de l'écrivain, de

même que l'obsession de la mort, ainsi que la question de l'ambivalence sexuelle qui revient tel un leitmotiv, peuvent être interprétés à l'aune de cette problématique des origines dont la psychanalyse et la psychopathologie ont montré toute l'importance, tant du point de vue des effets psychiques sur le sujet venu à la vie en lieu et place d'un autre, qu'en regard de l'acte créateur⁴. Michel Leiris s'inscrit ainsi dans la lignée des écrivains et artistes enfants de remplacement qui ont trouvé dans la création un moyen de reconnaissance et une façon de se différencier de l'Autre. Dans cette perspective, le projet identificatoire que constitue l'entreprise autobiographique leirisienne, celui d'une démarche d'autohistorisation, prend un sens particulier. Il répond à un travail de reconstruction qui consiste à écrire et à réécrire sans cesse une histoire de vie dont le sujet-autobiographe se sent dépossédé.

On peut avancer que cette problématique des origines – celle d'une mort d'enfant qui habite et hante l'histoire familiale et la préhistoire personnelle de Michel Leiris – est à la source, chez cet écrivain, de la création. Ce serait autour de cette question restée en souffrance de représentation, laquelle, dans toute l'œuvre, fait l'objet d'un véritable blanc à l'instar du nom de la morte, Madeleine, qui jamais n'est donné, que tournerait l'écriture leirisienne. Le nom de la morte, telle une madeleine invisible, est peut-être ce frêle bruissement de l'œuvre de Leiris qui, à travers le nom de Micheline, puis à travers celui de Michel, fait résonner l'écho d'une voix spectrale, voix d'outre-tombe, qui appelle et rappelle le sujet de l'écriture comme autre.

Ainsi, la voix de l'écriture prend racine à même un territoire sombre et infernal, figure de l'espace interne où bée l'abîme incommensurable de la mort:

[...] dans le mot « mort », l'unique voyelle est o, dont le son se prolonge comme un frappement de cloche tintant d'un bout à l'autre d'une galerie couverte, tandis que le cercle par lequel cette voyelle est figurée bée en plein milieu du mot, comme l'entrée d'un tunnel, la bouche d'un égout ou l'orée de toute espèce de couloir souterrain qui peut se faire canal d'échos répercutés.

(BIF: 47)

De ce o de la mort se répercute dans l'œuvre leirisienne l'écho d'une résonance sonore ancienne, celle des « restes vivaces »⁵ – « vivantes cendres, innommées », telles que l'indique ce titre d'un recueil de poèmes de *Haut Mal* (217-230) –, ou de la « survivance »⁶ d'une voix féminine qui ne cesse de se faire entendre telle une onde dans la mémoire familiale.

On l'aura compris: en tant qu'incarnation fantasmée d'un autre enfant, l'enfant de remplacement figure de façon métaphorique la personnification même de l'écho ou d'Écho condamnée à réfléchir, à refléter, à répercuter une présence d'absence. Au miroir de l'autobiographie, Narcisse n'est pas seul. Michel Leiris, écrivain enfant de remplacement, n'aura cessé à cor et à cri de cerner et de rechercher les traits d'un visage « autre » – telle une imago gémellaire ou une sœur en miroir – pour s'y reconnaître et, en même temps, pour s'en différencier.

Ce sont les résonances de ce que j'appellerai une « mort en transmission » qu'au cours de ces pages il s'agira de traquer dans l'œuvre leirisienne. C'est à une telle « malemort » (LPC: 68), qui, peut-on penser, renvoie à cette morte que la mère n'a pas su faire mourir, que ne cesse de nous convier l'imaginaire leirisien. Telles autant d'images « échographiques », les textes poétiques de Michel Leiris (et de proses poétiques, comme *Aurora*), tout particulièrement, donnent à penser de même ce qui, de la nuit originelle – l'autre nuit – des territoires prénataux, intra-utérins, est antérieur au langage, mais qui s'inscrit dans le corps. De ce « trop » du trauma – et de cet autre en soi, étrange « visiteur du moi »⁷ – dont la chair porte la marque, l'écrit se fait chambre d'échos.

ELLE, LA MORT

[...] m'y voici venu à la Mort cathédrale, à cette troisième singulière personne que tout à l'heure je biffais d'un trait de plume, la Mort, fourche grammaticale qui assujettit le monde et moi-même à son inéluctable syntaxe, règle qui fait que tout discours n'est qu'un piètre mirage recouvrant le néant des objets, quels que soient les mots que je prononce et quel que soit le JE que je mette en avant... (AUR: 40-41)

«La persévérance mélancolique des os» (*AUR*: 60), voilà une formule saisissante qui traduit la persistance d'une présence mortifère, si ce n'est cadavérique, qui, dans toute l'œuvre de Michel Leiris, ne cesse d'insister. Tout se passe comme si le travail de l'écriture, chez cet auteur, s'employait à symboliser une identification à la vie d'outre-tombe de l'autre mort. En lisant Leiris, on pourrait croire en effet, par la représentation qui est donnée dans l'ensemble de l'œuvre d'un corps blessé, mis à mal, que ce sont les signes de décomposition d'un tel corps mort interne qui persistent en lui. Celui qui, dans *L'Âge d'homme*, confie («sans aucune exagération littéraire», dit-il) être «rongé» (*AH*: 27) et qui, dans son *Journal*, affirme se sentir, physiquement et moralement, «squelettique» (341), écrit également, dans une notice rédigée en 1936, ces propos qui laissent songeur: «Depuis un an ou deux, je ne fais plus que – cahin-caha – descendre la pente. Cœnesthésie du sexe mou, des entrailles relâchées. Préfiguration du blessé qui perd ses tripes, du cadavre qui se vide» (308). Salvador Dali, enfant de remplacement célèbre, a rendu compte des effets mortifères d'une telle identification: «Je me crus mort avant de me savoir en vie... Mon psychiatre préféré, Pierre Roumeguère, affirme que, identifié par force à un mort, je n'avais pas d'image véritablement sentie de mon corps autre que celle d'un cadavre putréfié, pourri, mou, rongé de vers» (1973: 297).

C'est en ce sens que, chez Leiris, il est possible d'interpréter l'idéal de roideur, de même que tout ce qui se rapporte au fantasme de minéralisation et de pétrification qui traverse l'œuvre: ils constituent un moyen de défense contre la mort vécue comme une menace constante. On connaît l'attirance du narrateur leirisien (en témoigne suffisamment *L'Âge d'homme*) pour l'inanimé, pour ces corps (statues de marbre, de plâtre ou encore de bronze) froids et rigides, sans viscères ni peau, qui, ainsi, échappent au morcellement, à la décomposition et à la pourriture⁸.

Jean-Bertrand Pontalis l'a noté, «c'est dans le discours fantasmagorique d'*Aurora* qu'on voit sans doute le plus clairement comment [chez Leiris] la mort et le moi sont les deux termes d'une seule

obsession» (1968: 326). Le personnage d'Aurora, qui cristallise cet autre absolu, Elle, la Mort, présentifie, mieux que n'importe laquelle des figures féminines de l'œuvre de Leiris, le fantôme qui hante le sujet de l'écriture. Rivés l'un à l'autre comme un «cadavre à son linceul» (*AUR*: 60), c'est bien un couple – un étrange couple – que forment Aurora et Damoclès Siriel, le narrateur de ce texte qui porte le nom anagrammatique de Leiris. La relation duelle – gémellaire – entre les membres de ce «couple» apparaît comme le redoublement du dédoublement qu'instaure la «couplaison» Leiris/Siriel. Aux origines de l'autobiographie, *Aurora* scelle ainsi «l'alliance du moi, de la mort et du double» (Pontalis, 1968: 327). Aurora, fantôme abhorré et aimé, figure du soi et de l'autre, est l'image même, dans l'œuvre leirisienne, du lien unissant l'Éros et la mort. Comme d'une seconde peau identitaire (peau de chagrin, peau d'âne ou outre de sang cousue à même la chair), c'est de ce corps spectral, ou «vêture de fantôme» (*AUR*: 100), qu'est paré le narrateur d'*Aurora*, à l'image du diadème fait du sang desséché de ses victimes que porte Siriel nuit et jour, seul dans son palais, et qui rappelle le collier de perles ornant le cou d'Aurora, ces «perles nées de ses os délicats irisés par la blancheur lunaire de sa chair disparue» (*AUR*: 131).

Pour «l'enfant dédoublé» qu'est l'enfant de remplacement, l'emploi d'une doublure anagrammatique, ciselant à même le signifiant la forme inversée et réfléchissante d'un «autre pareil à soi», permet peut-être de donner corps à l'invisible double gémellaire que, depuis toujours, l'autobiographe «traîne» avec lui. Selon Andrea Sabbadini, cette psychanalyste qui a le plus insisté sur le sentiment de confusion identitaire particulier à la condition d'enfant de remplacement, ce dernier, en effet, «“traînerait” toujours avec lui comme un double ou un jumeau l'enfant mort, ce double devenant à la fois le dépositaire des idéalizations, mais aussi des désirs de meurtre» (1989: 519). En écho à ces propos, lisons encore Salvador Dali: «Van Gogh est devenu fou de la présence d'un double mort à ses côtés. Pas moi. [...] Je suis né double avec un frère en trop, qu'il

m'a fallu d'abord tuer pour acquérir ma propre place, mon propre droit à ma propre mort» (1973: 16). Or, si l'invention d'un double anagrammatique – Siriel/Leiris, qui reflète peut-être cette autre couplaison, Michel/Micheline, laquelle constituerait à mon sens la signature secrète, duelle, originelle de l'œuvre leirisienne – a permis à Leiris d'opérer un processus de séparation, de distanciation consistant à se voir «hors-là» afin de se protéger de la mort et de se dégager d'une identification mortifère, on peut avancer que le personnage d'Aurora, qui est la création d'un corps écrit sans cesse démembré, décomposé et reconstitué, autorise, sur la scène littéraire, le meurtre symbolique, toujours à recommencer, de l'enfant morte.

PARLER LA LANGUE DU CORPS

Encore moins de mots. Mes idées ressemblent de plus en plus à de simples sensations organiques.

(Leiris, *Journal 1922-1989*, 1992: 100)

J'ai maintes fois évoqué l'existence et la mort de ce frère aîné, dont j'ai trouvé les traces dès que mon attention s'est éveillée – vêtements, portraits, jouets – et qui avait laissé dans la mémoire de mes parents des souvenirs affectifs indélébiles. J'ai ressenti profondément la persistance de cette présence à la fois comme un traumatisme – une sorte de vol d'affection – et une exaltation de dépassement. [...] Le désespoir de mes parents ne fut calmé que par ma propre naissance, mais leur malheur imprégnait toutes les cellules de leur corps. Dans le ventre de ma mère, je ressentais déjà leur angoisse. Mon fœtus baignait dans un placenta infernal. Cette angoisse ne m'a jamais quitté.

(Dali, 1973: 12-13)

Les textes poétiques de Michel Leiris, qui touchent un «irrationnel interne, tramé dans la viscéralité où se nouent les pulsions d'Éros et de mort» (Sermet, 1997: 179), pointent une zone prélangagière, quelque chose d'avant le symbolique (quelque chose de la naissance, de la mort et d'un «cadavre outre-signifiant»), pour reprendre l'expression de Jean-Thierry Maertens (1979) qui n'advient pas au discours. La lecture de recueils de poèmes comme *Simulacre* et *La Néréide de la*

mer Rouge, celle des récits de proses poétiques tels *Le Point cardinal*, *Aurora* ou encore celle des matériaux inédits de l'époque surréaliste («Les foraminifères» et «L'évasion souterraine») publiés après la mort de Leiris et réunis, établis et présentés par Catherine Maubon sous le titre *L'Évasion souterraine*, constitue une véritable plongée dans des territoires intérieurs sombres et étrangement inquiétants, hantés par la mort et ses fantômes. Il convient de rappeler que, de façon générale, Michel Leiris rejetait ce pan de son écriture resté en marge de l'œuvre. C'est le cas des fragments de *L'Évasion souterraine*, demeurés volontairement inédits tout au long de sa vie et maintenus dans un «état de prématuration». Ces œuvres «fœtales», dirais-je, non abouties, constituent – en tant que «lieu d'expérimentation du difficile passage des images mentales aux mots qui auraient dû leur correspondre, de la représentation de soi à la narration de soi» (Sermet, 1997: 14) – les racines à partir desquelles s'érigera l'œuvre future. La langue poétique est peut-être la seule forme qui permette de traduire au plus près une «malemort».

Il est entendu que «le monde de l'origine ne s'observe pas: il se pense et se réfléchit, il se médite à partir de quelques données fondamentales et de leurs effets insoupçonnés»⁹. En cernant l'existence de champs sémantiques qui font référence à l'univers intrafœtal, il s'agit ici de faire partager au lecteur, par cette «échographie imaginaire», le sentiment, à la lecture de l'œuvre poétique de Michel Leiris, de pénétrer une part de la sphère archaïque mère-enfant et d'apercevoir les ombres qui y circulent, et ce, en acceptant de laisser à l'inconnu sa part d'énigme. C'est la persistance d'une présence vécue comme traumatisme, pour reprendre les termes de Dali, que nous retrouverons. Dans la *bulle* précoce mère-enfant – suivant en cela la notion théorique de *sphère* avancée par Peter Sloterdijk pour penser en termes de forme et d'espace la relation «bi-unitaire» qui se noue dans la bulle entre l'enfant et la mère¹⁰ –, coexistent en une trop grande intimité, chez Leiris, un mort et un vivant.

Parler la langue du corps, parler la langue de sensations organiques originaires, parler «la langue des

radiations cellulaires» (HM: 47) – celle des « faisceaux médullaires » (HM: 23), des « trottoirs lymphatiques » (HM: 112), des « lacis de viscères » (HM: 187), des « tourbillons moléculaires » (LPC: 34-35), des « circonvolutions dans les ténèbres prismatiques » (LPC: 45) –, tel est l'effort d'une part du discours poétique leirisien pour entrer en possession de ce qui, forcément, est de l'ordre d'une outre-signifiante :

[...] je voudrais toujours descendre
pareil au fer d'une bêche qui coupe dans la terre le
sillon rectangulaire des tombes
descendre dans cette nuit plus bas que les tropiques
souterrains (HM: 57)

Descendons avec le poète à l'intérieur du corps matriciel exposé notamment dans *Aurora*, dans la « chambre souterraine carrée [de] la matrice » (AUR: 91), de même que dans l'enceinte « d'Aigues-Mortes » qui en est un avatar – cette ville plongée depuis longtemps « dans une nuit de café noir » (AUR: 178) – pour tenter de cerner les formes et les figures d'une présence d'absence.

Dans la « nuit utérine », une « nuit plus noire que le sang » (HM: 51), à travers les échanges sanguins mère-enfant, quelque chose d'un « fluide mortel » (SIM: 16) se propage qui est vécu comme effraction. Donneuse de vie, la mère est surtout dans l'œuvre de Leiris donneuse de mort. Le poème *La Néréide de la mer Rouge*, par exemple, en témoigne suffisamment: « [...] son ventre chargé de futurs ossements fait de la femme pleine un sépulcre mouvant » (HM: 125). Si l'équivalence entre le berceau originel et le tombeau est incontournable, il appert que l'association constante que l'on retrouve, dans les textes de Leiris, entre les entrailles maternelles et la mort dépasse cette idée d'« enténébrement » d'une sorte de mort prénatale et qu'elle va au-delà, de même, de l'évident et irréversible constat du don de vie comme ultime don de mort. Bien plus, la mort apparaît chez Leiris comme un poison qui, dès avant la naissance – dès la vie prénatale, donc –, et son existence durant, ronge les chairs et brûle l'âme. C'est de cette causticité que tente de se libérer l'écrivain en transférant au corps de

l'œuvre – dans un geste à la fois nécessaire et illusoire – son venin au moyen d'un crayon (flèche d'Héraclès ou épée de Damoclès) trempé au sang de l'hydre :

*Tant qu'à la froide neutralité de la feuille blanche
en divaguant
je n'aurai pas infusé sa brûlure,
le poison qui me tourmente
ne cessera de ronger mes entrailles.* (HM: 243)

La mère, la « mer Rouge », par homonymie, exhale son venin et « ronge comme un acide » les pays lointains qui, depuis toujours, hantent le voyageur. N'est-ce pas elle, la mère, élaboussée de sang, qui, un jour, mit en terre son enfant? Les images maintes fois réitérées d'entrailles maternelles « détestables » (HM: 68) – le « vagin des meurtrières » (LPC: 63) –, sanglantes, conteneurs d'ossements, de « tiges funestes » (HM: 68), et « empuanties par l'herbe de tristesse » (AUR: 112) évoquent l'intérieur d'un corps qui fait figure de tunique empoisonnée. Est-il possible d'imaginer un fœtus nageant dans « l'écume atroce d'une mer de tourments » (ES: 114), à travers un « fleuve d'ossements » (ES: 113) et en proie au « fracas terrible des rencontres artérielles » (ES: 114)? Ne serait-ce pas, avant même le don de vie, ce don de mort qu'en gage d'amour et de fidélité à l'enfant mort la mère offre à l'enfant substitut? Ne voit-elle pas qu'à l'aube des sens ce présent funeste le brûle déjà? La lecture de l'œuvre de Michel Leiris révèle que les « pigments de la mort » (ES: 90) peuvent s'incruster dans la peau, telle une marque de naissance imperceptible que porterait le corps, sorte de nævus ou d'« envie » qui, selon la croyance populaire, constitue la trace d'une envie de la mère. Ce secret de la mort, secret de la mère, secret d'une naissance intriquée à une mort, s'inscrit, aux origines, dans la chair qui tout à la fois le porte et l'innomme.

Le passage suivant, tiré d'un court texte appelé « Les foraminifères – Traité des maladies mortuaires », me semble illustrer de façon tout à fait exemplaire la forme que peut revêtir, dans l'imaginaire, l'invasion contaminante et mortifère d'un imperceptible corps étranger :

Les foraminifères, êtres microscopiques, vivant dans des coquilles percées de trous qu'ils abandonnent en colonies de pierre.

Somptueuses maladies de la mort, vous les connaissez bien.

Des millions d'êtres. Hors des circuits.

Carnassiers, je broierai tous vos membres. L'illicite comédie du temps, enfin, va déchaîner les pierres. Une grêle de flèches insaisissables. Les replis du cerveau.

À travers les vêtements de pierre dure, les foraminifères... [...]

Le rythme des pensées veules veut une circulation de larmes, qui remplacerait, en poésie, la circulation du sang?

[...] et tu surgis, enfant voleur armé des migrations, en proie aux colonies de bêtes cachées, crissement de bagarres vagabondes, ô Maladie!

Maladie? Mortuaire plus que mortelle, en raison de la lueur, du suaire plus stable que la selle. Migration folle, indéfinie, hors du château absurde des continents, métamorphose, bloc foré par des milliers de dards... (LF: 68-69)

Les foraminifères n'incarnent-ils pas en effet la figure d'un « autre-que-soi » interne qui vit en parasite et qui, indésirable et redoutable invité, intoxique le corps-psyché de l'hôte à l'intérieur duquel il loge? Il y aurait peut-être lieu, en ce sens, de parler d'une sorte de vampirisme ou alors de cannibalisme foetal¹¹ d'ordre psychique. Dans les textes et les récits poétiques de Michel Leiris, le sujet de l'écriture est constamment en lutte avec une ombre – « algues carnassières » (ES: 71), « aigue marine » (HM: 45) – qui l'emprisonne, l'étouffe et menace de l'avalir. C'est une contamination des territoires psychiques du soi et de l'autre, c'est cette étrange cohabitation des morts avec les vivants dans un monde de sang et d'eau que nous retrouvons dans ce dialogue qu'entend le narrateur du *Point cardinal*:

– Plus haut que le cadastre blanc des lunaisons, avec quoi les morts marquent-ils les limites de leur antre?

– Ils marquent leur séjour angulaire avec la cendre et les tessons du sang.

– Et toi, qu'inscris-tu dans ton domaine?

– Magique zèbre de feu, voici que le couteau devient trigone. Il s'échappe et raye indéfiniment l'aurore, les moustiques et les écharpes froissées du marécage doré. Brusque tourmente trempée du sel et de la mer, chevelure des sueurs, ô sœur vorace...

(LPC: 60)

Une telle sphère archaïque, à l'intérieur de laquelle on suppose qu'il peut y avoir coexistence d'un mort et d'un vivant, apparaît comme une bulle jumelle – ou cloche de chair – que le sujet enfant de remplacement, toute sa vie, en un même mouvement, cherchera à remplacer et tentera de crever parce qu'elle est la figure d'une appartenance intime en même temps qu'objet d'aliénation:

[...] chacun a ses petits fantômes

qui s'en vont à l'école

La nuit tombe

Les hommes se couchent

Ils collent leur bouche à la bouche des morts

dont le souffle imperceptible s'endort au creux des pailles

[...]

Nature double je suis pris (HM: 186)

Cette étreinte d'une ombre glacée, ce collage mortifère, dit ce qu'il en est de la « résistance » des morts et de la survivance des corps. L'image de l'homme « pris » à un double mort, tel un canotier qu'on dit amarré à un corps-mort, rappelle ce personnage de Maupassant qui, sans le savoir, est fait prisonnier d'un cadavre auquel s'est accrochée l'ancre de son canot. Longtemps, c'est en vain qu'il tentera de tirer sur la chaîne sans que l'ancre ne cède. Il n'osera non plus nager jusqu'à la berge puisque, dans son effroi, il lui semble qu'il se sentirait « tiré par les pieds tout au fond de cette eau noire » (Maupassant, 1973: 93).

La question du double réapparaît là dans ce lien sensible – filament, ficelle, minuscule fibrille, invisible veinule ou encore ruban de cou d'Olympia – qui attache le sujet de l'écriture à cette « ombre femelle »¹², figure de l'Autre interne qui l'habite, étrange lympe qui circule dans ses veines, monstrueuse nymphe ou néréide terrée, enterrée, dans le ventre de la mer Rouge:

Car au centre de la mer Rouge

couche une femme au ventre avide

aux yeux perdus signaux qui bougent

pendus à sa face livide

Ses cheveux sont une fumée

sa bouche suceuse est exsangue
 son cou est à jamais coupé
 mais ses deux bras sont une cangue
 [...]

*Au fin fond de la mer veillait les dents lucides
 et sa gorge fanée goudronnée de sanglots
 guettant les suppliciés la vieille néréide
 qu'on appelle l'Amante-aux-reflets-de-couteau
 mais que je nomme moi maudissant mes mains vides
 femelle de mon ombre et foudroyant pavot
 puisque je dormirai en elle jusqu'aux ides
 du mois vague où la terre ouvre grands ses caveaux
 [...]*

*Les vents ont décoché pour moi l'ardente flèche
 de l'avenir gravé d'espérance et de mots
 mais je suis prisonnier de cette ombre que lèche
 la gorgone qui n'a que les os sous la peau
 Je l'appelle Ma mort Menottes d'or luisantes
 Cave d'alcool trop fort Mère pas assez tendre
 Lichen poussant sur les décombres qui me hantent
 Reflet profond des yeux dont des pleurs vont descendre [...].*

(HM: 135-136)

Tel Ulysse appelé par le chant des sirènes, Michel Leiris ne fut-il pas toute sa vie interpellé par les pleurs de la mère (gorgone léchant interminablement sa blessure), happé par une plainte funèbre contre laquelle il ne cessa de lutter pour se garder de la séduction mortelle qu'elle exerça? N'est-ce pas à la fois l'enchantement et l'effrayante démesure de cette voix – écho de l'autre et de soi – qui saisirent l'ethnologue-voyageur parti à la rencontre de lui-même lorsqu'en cette mythique Afrique il navigua sur les eaux de la mer Rouge? Résister à cor et à cri à la violence de la voix maternelle qui, à l'origine, appelle l'enfant de remplacement comme autre, voilà peut-être obscurément ce dont il s'agit. Il me semble pouvoir parler, à propos de cet étrange «chant de bienvenue» qui accueille celui qui est appelé à la vie au nom de la mort – tel un singulier éloge funèbre –, d'une sorte de viol musical primitif qui remonterait à la première alliance «sonosphérique» mère-fœtus. Le passage suivant, tiré du *Point cardinal* – ce récit onirique dans

lequel le narrateur, parti sur les traces d'une jeune fille nommée l'Ingénue, explore, à l'instar du narrateur d'*Aurora*, une ville faisant figure de corps –, donne à voir et à entendre, dans ce monde de sang et d'eau, encore une fois, l'imagerie d'une présence sonore intrusive, celle d'une voix menaçante :

Battus par les vagues végétales de cette voix onduleuse, les murs imaginaires commençaient à apparaître par instants et l'on voyait leur trame comme le réseau des veines lorsque passe le sang. [...] Niveau mobile des flottaisons, la voix se boursoufflait de cataclysmes maritimes et volcaniques, cyclones et laves des perceptions, qui marquaient l'air de longues traces sulfureuses [...]. La sphère écarlate de l'amour glissait le long de l'axe impondérable de la voix, tous les phantasmes déployés dans les failles profondes de cette armure dont les articulations laissaient transparaître la pensée. Voix sanglante, essentielle, ce fut d'abord un vol de messages qui passèrent à ma gauche et s'enfuirent vers l'horizon sans désirs, avec de grandes clameurs d'oiseaux de nuit [...].¹³ (LPC: 57-58)

Dans le passage cité, de même que dans ces expressions de Leiris sur lesquelles ma lecture s'est arrêtée – «arêtes sonores qui transmettent les remous» (HM: 188); «muscle sonore» (HM: 184); «leurs artères chantaient la ronde du sang» (HM: 48); «le suaire des voix» (SIM: 15) –, il m'a semblé qu'était bien donnée à entendre la résonance d'une voix maternelle originaire dont les modulations (sons viscéraux perçus comme du morse) resteraient imprégnées et «enregistrées» dans le corps. Ces images poétiques de Leiris trouvent en effet un écho saisissant dans les propos de l'oto-rhino-laryngologiste et psycholinguiste français Alfred Tomatis sur les traces d'imprégnabilité sonore du corps fœtal, sur une «mémoire du corps», sur le rôle fondamental de la peau dans la perception sonique du fœtus et sur les réponses musculaires de ce dernier aux sons qui l'environnent¹⁴. À travers les bruits cellulaires et moléculaires, à travers le fracas de la circulation sanguine, le bruit de digestion de la mère et le vacarme des battements de cœur, parvient au fœtus la modulation première et essentielle de la voix de la mère :

Tandis que tous les bruits qui traduisent la vie neuro-végétative de la mère se propageront au travers des tissus, se heurteront à la paroi utérine en agissant au travers du liquide amniotique, la voix de la mère selon toute vraisemblance pourra atteindre la cavité utérine et l'oreille du fœtus par un cheminement le long de la colonne vertébrale de la mère, donc par transmission osseuse, laquelle jouera le rôle de filtre. Au-delà de la vie végétative de sa mère, le fœtus percevra donc dans le lointain cette voix qui amorce le dialogue, qui passe le message affectif.

(Tomatis, 1981: 152)

Si le sang est l'agent premier de la transmission dans le monde intra-utérin, on constate ainsi que la voix maternelle, par la qualité de résonance du squelette de la mère (et grâce à la réceptivité fœtale, notamment de l'ouïe), en constitue un canal tout aussi spécifique. Le corps même de la mère, ainsi, se fait voix. Bien plus, pour reprendre l'interprétation de Tomatis, il est comme un instrument de musique capable de faire vibrer le corps fœtal et de lui transmettre les plus fines oscillations de sa voix. C'est également de cette imagerie sensorielle que s'inspire Peter Sloterdijk dans de très belles pages sur la première alliance sonosphérique:

Celui-ci [l'enfant] écoute attentivement contre le bas du bassin et la colonne vertébrale de la mère, comme un visiteur curieux colle l'oreille à une porte derrière laquelle il suppose l'existence de secrets gratifiants. (2002: 555)

«Le stade des sirènes», comme le nomme Sloterdijk en faisant référence à Homère, évoque pour lui cette période au cours de laquelle l'enfant prête l'oreille – en acceptant ou alors en refusant d'être atteint par son message – à l'appel de la mère. Ne serait-ce pas jusque dans ce lieu prénatal, là où s'amorce la faculté d'écoute de l'autre et de soi – écho d'une confuse mais ontologique perception –, dans cette co-audition fondatrice, que Leiris, fasciné par le chant, le cri et la voix (dont on retrouve la prédominance dans ses derniers écrits), recherche le frêle bruissement d'une voix intime modelée à la fois par l'enchantement et la violence de cette langue maternelle originaire et immémoriale?

NOTES

1. Le seul texte dans lequel Michel Leiris fait allusion aux circonstances qui ont entouré sa naissance – à ce statut d'enfant de substitution – est resté manuscrit. Il a été publié par l'exécuteur testamentaire de son œuvre, Jean Jamin, dans cette notice du *Journal* que Leiris a voulu posthume. On peut y lire: «Tout ce que je sais d'avant ma naissance, c'est que ma mère désirait une fille, venant de perdre un enfant dont je n'ai vu que des portraits; elle projetait de l'appeler *Micheline*» (Leiris, *Journal 1922-1989*, 1992: 876-877).

2. Dans cette biographie dont le premier chapitre s'intitule «Dans le secret des origines», Aliette Armel insiste sur l'importance du statut d'enfant de remplacement qu'occupe Michel Leiris: «Malgré toute la tendresse qui l'entoure, malgré tout ce qui, au quotidien, lui apporte la preuve qu'il est un enfant chéri et désiré, Michel Leiris porte dès sa naissance un double fardeau: celui d'être l'enfant de substitution de Madeleine, la sœur morte dont l'absence mine toujours sa mère, et celui d'être né à la place de la fille attendue. Sa naissance est ainsi placée sous le signe de la mort et du trouble de l'identité» (Armel, 1997: 30).

3. Leiris, 1982: 15. Les prochaines références aux œuvres de Michel Leiris citées seront mises entre parenthèses dans le corps du texte selon la liste des abréviations suivantes: (AH) *L'Âge d'homme*; (AUR) *Aurora*; (BIF) *Biffures*; (ES) *L'Évasion souterraine*; (FOUR) *Fourbis*; (HM) *Haut Mal*, suivi de *Autres lancers*; (JOUR) *Journal 1922-1989*; (LF) «Les foraminifères», dans *L'Évasion souterraine*; (LPC) *Le Point cardinal* (1927), dans *Mots sans mémoire*; (SIM) «Simulacre» (1925), dans *Mots sans mémoire*.

4. L'expression «enfant de remplacement» a été introduite par Orlow Poznanski en 1972 dans un article intitulé «The replacement child. A saga of unresolved parental grief». Des études consacrées à cette problématique, il apparaît que l'enfant de remplacement est conçu pour prendre la place du mort et qu'il a pour fonction de faire l'économie du travail de deuil du parent. Outre l'atmosphère de deuil non liquidé dans laquelle naît le remplaçant, les chercheurs qui se sont intéressés à cette question soulignent l'importance de l'identification de l'enfant au disparu et, aussi, du sentiment de culpabilité de ce « survivant ». Cette problématique s'inscrit de façon plus générale dans le cadre des recherches sur les phénomènes intergénérationnels, sur les questions de deuil, de transmission, d'encryptement et de fantôme telles que les ont théorisées M. Torok et N. Abraham (1996). Le fantôme résulte des effets sur l'inconscient d'un sujet de la crypte d'un autre, c'est-à-dire, dans le cas qui nous intéresse, d'un deuil secret, indicible, parce que non fait. Ce n'est pas la mort de l'enfant qui est indicible, innommable, mais plutôt l'investissement de substitution de l'enfant subséquent, cet «fantôme» pour paraphraser le roman de Réjean Ducharme. Ajoutons que le statut de « remplaçant » ne peut être attribué d'avance à l'enfant qui naît subséquent à un enfant mort. Il importe ainsi de souligner la part d'appropriation fantasmatique du sujet qui se vit comme remplaçant un autre, et ce, pour acquérir la place la plus investie auprès de la mère. Sur ces questions, nous renvoyons le lecteur aux articles de M. Hanus (1982), H. Urban (1989), H. Brunetière (1990), S. Consoli (1983). Par ailleurs, Maurice Porot a retracé plusieurs figures d'écrivains et d'artistes enfants de remplacement – dont François-René de Chateaubriand, Stendhal, Vincent Van Gogh, Ludwig Van Beethoven, Camille Claudel, Marie Cardinal, Louis Althusser, Salvador Dali, etc. – et s'est intéressé, dans une perspective psychopathologique toutefois, aux diverses traces de cette question des origines retrouvées dans leurs œuvres (1994).

5. Expression utilisée par Evelyn Granjon lors du 2^e Congrès

international de thérapie familiale psychanalytique (« La part des ancêtres. Le transgénérationnel dans les thérapies psychanalytiques du couple et de la famille ») tenu à Montréal du 3 au 6 août 2006.

6. Cette formule est empruntée à l'ouvrage de Janine Altounian (2000) qui en porte le titre et qui montre l'importance du facteur traumatique (collectif, familial, générationnel) dans l'écriture de soi. La survivance est une présence d'absence que l'écriture ne peut que reconstruire.

7. Cette expression est empruntée à Alain de Mijolla (1981).

8. Ce fantasme de conservation du corps qui habite l'œuvre leirisienne (le corps écrit leirisien se veut d'ailleurs la projection imaginaire d'un corps auto-engendré, embaumé, immortalisé) trouve une résonance actuelle dans les domaines de l'art et de la science. Pensons notamment à l'exposition « Art Anatomique » du médecin Gunther Von Hagens, dans laquelle sont mis en scène de véritables corps humains (donnés à la science) conservés intacts grâce à un procédé de plastination qu'il a lui-même mis au point et qui serait comparable à la momification ou à l'embaumement des corps. Cette méthode consiste à « retirer sous vide l'eau et la graisse des tissus et de les remplacer par du caoutchouc au silicone ou de la résine époxy. Les corps entiers ou les organes gardent ainsi leur plasticité, sont inodores et se conservent pour l'éternité. [...] Débarrassé de sa peau, le corps est littéralement « écorché mort » ». En ligne : <http://www.artezia.net/art-graphisme/art/vonhagens/vonhagens.htm> (page consultée le 17 janvier 2007). Ces dépouilles rappellent étrangement les sculptures de Giacometti qui fascinèrent tant Michel Leiris. Par ailleurs, la question de l'enfant de remplacement elle-même fait écho à l'imaginaire clonal qui, sur une autre scène, hante notre culture. Je pense ici à tout ce qui relève de la reproductibilité technique, mais aussi aux biotechnologies de reproduction. En est une bonne illustration le témoignage de parents, qui, lors d'un documentaire télévisuel, affirmaient avoir prélevé des cellules de la peau de leur enfant morte dans l'espoir qu'un jour la mère puisse en porter le clone : « notre enfant va pouvoir revivre », affirmait-elle à l'émission *Découverte* (Société Radio-Canada, 12 janvier 2003. En ligne : http://www.radio-canada.ca/actualite/Decouverte/dossiers/70_sciencesConscience/clonage_06a.html).

9. Voir l'avant-propos de J.-M. Delassus (2001).

10. « Le premier volume de cette trilogie des sphères parle d'entités microsphériques qui porteront ici le nom de *bulles*. [...] Notre analyse s'attaque au projet, encore jamais entrepris, de raconter pour des intelligences adultes l'épopée des bi-unités toujours perdues et pourtant jamais totalement effacées. Nous plongeons dans une histoire disparue qui témoigne de la floraison et du naufrage de l'Atlantide intime ; nous explorons un continent insufflé dans la mer matricarcale que nous avons habitée dans une époque subjectivement préhistorique, et

abandonnée avec le début de ce qui avait l'apparence d'histoires personnelles. [...] Si le terme de pénétration était le mot juste, nous pourrions dire que nous pénétrons dans le royaume des fantômes intimes » (Sloterdijk, 2002 : 70-71).

11. On retrouve ce motif du cannibalisme fœtal dans la pièce de théâtre *Forêts* de Wajdi Mouawad. L'une des protagonistes de la pièce, qui souffre d'un cancer, apprend par ses médecins qu'un corps étranger fait partie intégrante de son cerveau. Il s'agit d'un os qui appartient non pas à lui, en propre, mais à un jumeau qui n'aurait jamais vu le jour. Dans cette pièce qui s'intéresse à la transmission transgénérationnelle à travers six générations, un tel corps étranger interne apparaît comme la métaphore de ce dont le sujet, quant à sa préhistoire personnelle, est porteur sans le savoir.

12. Le texte de Nabokov, « Scène de la vie d'un monstre double » par exemple, qui met en scène un couple de frères siamois reliés à hauteur du cordon ombilical par une bande charnue de cartilage, a l'heur de présentifier dans la matérialité des corps cette sorte d'emprise gémellaire. Il en est de même du recueil de nouvelles *On pense si peu à l'amour* (Actes Sud), de la Torontoise Barbara Gowdy, dans lequel on retrouve notamment le personnage d'un homme affublé depuis sa naissance d'une seconde tête malfaisante (anomalie qui « est aussi une présence familière, constitutive de l'identité ») et celui d'une femme sous les jupes de laquelle se cache « une troisième jambe et un second bas-ventre appartenant à Sue, ainsi nommée par sa mère, qui en a fait une sœur siamoise inaboutie ». Voir à ce sujet l'article de M.-A. Lamontagne (2004 : 29).

13. Cette présence sonore intrusive rappelle un souvenir d'enfance de Michel Leiris rapporté dans le chapitre « Mors » de *Fourbis*, souvenir traumatisant lié à un bruit grêle, d'origine inconnue, qui (lors d'une promenade avec les parents « à l'heure d'entre chien et loup ») fait irruption dans le silence de la nuit et suscite l'inquiétude de l'enfant. Ce qui se joue dans cette scène d'enfance concerne le spectre d'une altérité au sein du familial. Cette chose inconnue et étrangement inquiétante qui se manifeste à travers l'unicité de ce bruit provenant de l'extérieur fait entendre le murmure de « la chose sans nom qui est en nous et dont le flux nous menace » (*FOUR* : 26). Et cette chose sans nom qui menace l'intégrité narcissique n'est pas autre chose, justement, qu'Elle, la Mort, cette inconnue. « Mors », voilà la marque profonde, mortifère morsure imprégnée dans le corps de celui qui, dans la nuit, entend la voix d'outre-tombe, écho éternellement répercuté, de l'autre, de l'autre nuit.

14. Dans ses recherches sur l'ouïe fœtale, Alfred Tomatis (1981) soutient (en témoigneraient les diverses approches anatomo-physiologiques) l'existence d'une perception auditive fœtale dès le quatrième mois de la vie intra-utérine.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ALTOUNIAN, J. [2000]: *La Survivance. Traduire le trauma collectif*, Paris, Dunod.
- ARMEL, A. [1997]: *Michel Leiris*, Paris, Fayard.
- BLANCHOT, M. [1955]: *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais ».
- BRUNETIÈRE, H. [1990]: « Leurre de naissance. L'enfant de remplacement », *Informations psychiatriques*, vol. 66, n° 1, 39-42.
- CONSOLI, S. [1983]: « L'enfant-cicatrice », *Revue freudienne*, vol. 13, n° 32, décembre, 21-41.
- DALI, S. [1973]: *Comment on devient Dali*, Paris, Robert Laffont.
- DELISSAS, J.-M. [2001]: *Le Génie du fœtus. Vie prénatale et origine de l'homme*, Paris, Dunod, coll. « Enfances ».
- HANUS, M. [1982]: « Objet de remplacement. Enfant de remplacement », *Revue française de psychanalyse*, n° 6, 1133-1147.
- LAMONTAGNE, M.-A. [2004]: « Le grand frisson des petites gens », *Spirale*, dossier « Les variables de l'amour », n° 198, septembre-octobre, 28-29.
- LEIRIS, M. [(1939) 1993]: *L'Âge d'homme*, Paris, Gallimard, coll. « Folio »;
- [(1943) 1969]: *Haut Mal*, suivi de *Autres Lanciers*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie/ Gallimard »;
- [(1946) 1986]: *Aurora*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire »;
- [(1948) 1994]: *Biffures*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire »;
- [(1955) 1991]: *Fourbis*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire »;
- [(1964) 1998]: *Grande Fuite de neige*, Paris, Fata Morgana;
- [(1969) 1989]: *Mots sans mémoire*, Paris, Gallimard;
- [1992]: *Journal 1922-1989*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche »;
- [1992]: *L'Évasion souterraine*, textes 1924-1928 établis et présentés par C. Maubon, Montpellier, Paris, Fata Morgana.
- MAERTENS, J.-T. [1979]: *Ritologiques 5. Le Jeu du mort. Essai d'anthropologie des inscriptions du cadavre*, Paris, Aubier Montaigne.
- MAUPASSANT, G. de [(1876) 1973]: « Sur l'eau », *Contes fantastiques complets*, Paris, Marabout, 89-95.
- MIJOLLA, A. de [(1981) 1986]: *Les Visiteurs du moi. Fantômes d'identification*, Paris, Les Belles Lettres.
- PONTALIS, J.-B. [1968]: « Michel Leiris ou la psychanalyse sans fin », *Après Freud*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 313-335.
- POROT, M. [1994]: *L'Enfant de remplacement*, Montréal/Paris, Éd. Sciences et Culture/Frison-Roche.
- POZNANSKI, O. [1972]: « The replacement child a saga of unresolved parental grief », *Journal of Pediatrics*, vol. 81, n° 6, 1190-1193.
- SABBADINI, A. [1989]: « L'enfant de remplacement », *La Psychiatrie de l'enfant*, vol. 37, n° 2, 519-541.
- SERMET, J. de [1997]: *Michel Leiris, poète surréaliste*, Paris, PUF, coll. « PUF écrivains ».
- SLOTERDIJK, P. [(1998) 2002]: *Bulles. Sphères 1*, Paris, Pauvert, coll. « Philosophie ».
- TOMATIS, A. [1981]: *La Nuit utérine*, Paris, Stock.
- TOROK, M. et N. ABRAHAM [1996]: *L'Écorce et le Noyau*, Paris, Flammarion.
- URBAN, H. [1989]: « L'enfant de remplacement », *Neuropsychiatrie de l'Enfance*, vol. 37, n° 10-11, 477-484.

HORS DOSSIER

DE LA SIGNALÉTIQUE À L'EMBLÉMATIQUE

TWINING DE CHARLES LOUPOT

PIERRE FRESNAULT-DERUELLE

« L'ÉPAISSEUR » DES IMAGES

Une image donnée n'est jamais que la énième version d'un iconogramme auquel on la peut rattacher. C'est toujours, en vérité, une image d'image. Cela signifie qu'une image n'a de « vertu évocante » qu'à proportion de sa « vertu révocante ». Précisons qu'exception faite du cas particulier constitué par les représentations « citationnelles » ou parodiques, une image fonctionne d'autant mieux qu'elle refoule d'autres images – sœurs ou cousines – qui l'informent en secret. Or, c'est ce secret-là qu'il nous faut lever si nous voulons lire tel portrait, tel dessin d'humour, telle photographie de presse, etc., étant entendu que ce qu'on appelle « lecture » suppose de la part du lecteur, outre une capacité combinatoire, une certaine compétence systémique (ou paradigmatique) – bref, une certaine « conscience intertextuelle »¹. En somme, et pour originale qu'elle soit, une image est toujours à la croisée de formes migrantes, stabilisées à l'occasion par un peintre, un graphiste ou un photographe. Offerte au lecteur, l'image donne donc à ce dernier l'opportunité d'apprécier l'esprit d'à-propos qu'elle recèle, c'est-à-dire la façon dont elle prend sa place dans le texte de la culture.

LA LETTRE ARCHITECTURÉE

Ces considérations faites, fixons-nous sur l'affiche fameuse de Loupot intitulée *Twining* (ill. 1).

Cette affiche se retrouve dans toutes les anthologies consacrées aux grands affichistes. Essayons d'explicitier les raisons qui font de ce placard un artefact exemplaire.



Illustration 1

Charles Loupot, *Twining*, 1930, lithogravure, 160 x 120 cm.
© Succession Charles Loupot / SODRAC 2007

On sait que les recherches en typographie suscitent depuis des siècles nombre de traités où les lettres, architecturées, sont accompagnées de protocoles de construction, parfois fort savants. Si le lettrage de la réclame *Twining*, empiriquement établi, ne ressortit pas aux strictes règles de l'art (sauf erreur, ce lettrage n'est extrait d'aucun alphabet déposé), force est d'admettre, toutefois, que les caractères de cette réclame, en particulier le grand T, font de cette affiche-objet (l'objet réduit à son signe) une image édifiante à tous les sens du terme.

La « différence de potentiel » instaurée par Loupot entre l'initiale majuscule du mot « Twining » et le dessin de la tasse signifie que quelque chose est expressément outre-

passé dans l'ordre de la représentation, de sorte que nous éprouvons, fût-ce confusément, le sentiment du gigantesque. Paradoxalement, cet effet est d'autant mieux ressenti que l'affiche est de taille moyenne, ce qui signifie que ledit effet tient plus de l'espace symbolique du placard que de sa surface réelle. Le principe au travail ici est le même – mais inversé – qui voudra que le bébé Benetton expose, dans les années 1980, son « énorme petitesse » sur les douze mètres carrés d'une affiche format métro. Bref, c'est avec un métier consommé que Loupot promeut l'idée même de promotion, qui commande que ses images soient d'abord des magnifications au sens premier du terme : l'affiche *Twining* est par excellence sémaphorique.

Toute affiche réussie, autant qu'un manifeste convaincant chargé de vanter un objet, un service ou une politique, est au premier chef une démonstration en acte de la vertu du support utilisé. De fait, *Twining* célèbre d'abord la force rhétorique du dessin de prise en charge. Nous pensons, à cet égard, qu'une performance langagière un tant soit peu élaborée (formule poétique, trouvaille graphique, etc.) nous entretient quasi nécessairement de « l'intelligence sémiotique » qui l'a permise. Notons, encore, que le T est une forme « surdéterminée » en matière graphique. On veut dire que sa version romaine est l'orthogonalité même et, qu'avec elle, nous avons les dimensions du gabarit rectangulaire où cette lettre est censée s'inscrire. À l'instar du symbole chrétien, centré, sujet de maints retables, le T est au principe même de la surface qu'il comprend et qui le comprend – *mutatis mutandis*, en 1970, Jean Widmer réinvente le T pour saluer une des premières expositions du Centre de Création Industrielle à Paris intitulée « à Table ».

DESCRIPTION, ANALYSE, COMPARAISONS STYLISTIQUES

Au pied de la lettre géante (rouge et brune), une tasse de thé, vue en plongée, se donne à la fois comme objet disposé et comme offrande déposée. L'ordinaire profane se mâtime de « ritualité ». Se voit donc ici associée au signe du réconfort la marque d'un cérémonial. Cela a pour effet d'inviter le lecteur/spectateur à se compter au rang des sectateurs de la *high life* qui voulait, en 1930, qu'on fût anglophile, partant, qu'on considérât le café comme une boisson trop ordinaire. En ce temps-là, *Twining*, c'était un



Illustration 2
Charles Loupot, *Le Café Martin*, 1929.
© Succession Charles Loupot / SODRAC 2007

peu de la britannicité chic importée en France. Pourtant, c'est d'une publicité pour le café – en vérité, sobre et fort élégante – que procède l'affiche *Twining*. En effet, un an auparavant (1929), Loupot conçoit un placard pour le *Café Martin* (ill. 2) qui recourt au même signe graphique – chargé de représenter l'olfaction – utilisé pour l'exaltation du thé.

Avec l'affiche *Twining*, Loupot reprend donc la sinusoidale du café en question au motif précisément qu'elle fait partie du « vocabulaire » plastique des Arts déco (voir *infra*). Ajoutons que le rouge orangé du liquide contenu dans la tasse, ton repris en majeur par la partie droite du T, renforce d'autant « l'ascendance » de l'arôme dégagé par ledit thé. On se plaît à imaginer que la vapeur, atteignant le haut de l'affiche, déborde du cadre. Aussi, après avoir infusé, *Twining* se diffuse-t-il, remplissant l'espace (le nôtre) de sa senteur raffinée. Les volutes qui s'échappent du précieux liquide animent avec grâce la composition. L'époque veut que, des rigueurs géométriques de tel ou tel ensemble ou motif donné, des courbes – certes contraintes – viennent adoucir la possible sécheresse.

Évoquons cette tête de femme dessinée, sur un paravent (1931)², par l'Américain Donald Deskey, chez qui se devine l'influence du purisme de Le Corbusier ; cette réclame de Jean Carlu (ill. 3), conçue pour l'aquarium de Monaco, placard sur lequel une ondulante murène vient offusquer le poisson plat qui lui donne son assiette ; ou bien encore l'ad-



Illustration 3
Jean Carlu, *Aquarium de Monaco*, 1926, 99 x 70 cm.
© Succession Jean Carlu / SODRAC 2007

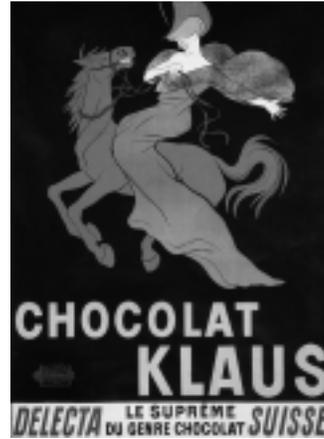


Illustration 4
Leonetto Cappiello, *Chocolat Klaus*, 1903, 160 x 118 cm.
© Succession Leonetto Cappiello / SODRAC 2007

mirable publicité pour les cigarettes Modiano de Berény (1927)³ où le géométrisme et l'obliquité du dessin se voient « corrigés » par la paradoxale orthogonalité de deux lignes serpentine, dénotant respectivement la consommation du tabac et le rejet, par le fumeur, de la fumée inhalée.

DE LA LETTRE HISTORIÉE À L'IDÉOGRAMME

Ce T géant, aux ailes déployées (on dirait également un totem indien), qui domine de sa masse le mot « Twining », est à la fois l'initiale du nom et l'emblème de la marque. Concernant le principe sémiotique qui a présidé à l'élaboration de ce manifeste, il est évident que Loupot a voulu que le T (té) symbolise ici le thé (*Twining*). Ce type de figures, remarquable chez les grands affichistes (Cassandre, Colin, Savignac, etc.), est à notre avis une manifestation de ce qu'on nomme la « pensée visuelle », concept flou dont on perçoit, cependant, qu'il a trait à la manière dont l'image court-circuite la linéarité verbale⁴. On fait ici le pari que Loupot, en élaborant son affiche, fut plus à l'écoute de son intuition que de la raison analytique. Quoi qu'il en soit, Loupot, en dessinant ce qui se présente comme un rébus, renoue avec l'idéogrammatisme, dont on sait qu'il fut longtemps confiné sous le boisseau⁵.

Sans doute, un autre exemple de ce qu'est, pour nous, la pensée visuelle ne serait-il pas de trop. Soit ce placard de Cappiello destiné à exalter les mérites du Chocolat Klaus (1903).

Une belle fille tout de vert vêtue est assise, en amazone, sur un fougueux destrier rouge. Cette image, qui prend sa place dans la longue lignée des représentations de La Belle et La Bête, illustre une nouvelle fois le thème de l'efficacité du charme féminin. Mais, quel rapport, dira-t-on, y-a-t-il entre ce que nous voyons et ce que nous lisons ? La réponse à cette question prend corps si nous comprenons que le déphasage de l'image par rapport au texte peut être dépassé ; en un mot, si nous saisissons que, du cheval à l'amazone, se tisse un lien analogue à celui censé exister entre le Chocolat Klaus et le public qui ne demande qu'à saliver. Bref, sur ce fond d'écran noir (cet « écran » des fantômes), la « constellation » rouge et vert de Cappiello se présente comme le chiffre de l'irrésistible. Le cheval est à sa maîtresse ce que Klaus est au désir des gourmands. Le désarmant secret de cette affiche vient de ce que notre hypothèse interprétative n'est pas directement saisissable sur l'affiche qui, cependant, subsume visuellement ces pensées⁶, perçues à « mi-mots ».

Revenons à Loupot et aux affichistes de son entourage. Le logocentrisme n'a pas, bien entendu, dit son dernier mot. Peu de temps après *Twining*, l'affichiste Paul Colin propose, en 1933 (*ill. 5*), l'affiche *Prenez L'R*, pour l'apéritif « R », évidemment baptisée de la sorte après qu'il ait imaginé l'amphibologie : « Prenez l'air » / « Prenez l'R ». L'affiche de Colin représente un R énorme, rouge, dont le cen-



Illustration 5
Paul Colin, *Prenez L'R*, 1933, 150 x 99 cm.
© Succession Paul Colin / SODRAC 2007



Illustration 6
Raymond Savignac, *Moutarde Parizot*, 1952.
© Succession Raymond Savignac / SODRAC 2007

tre, évidé, est occupé par un garçon de café sur le plateau duquel se trouve une bouteille de la marque de référence. Or, parce qu'il est un rien suffisant, parce qu'il ne « manque pas d'air » (comprenez aussi « d'R »), le garçon, qui répond à la commande (Garçon ! un R), est-il à même d'affecter l'arrogance (l'air supérieur) de qui se sent dépositaire d'un objet convoité (l'apéritif « R »).

Nous observons que, si l'affiche de Colin est apparemment bien plus astucieuse que celle de Loupot, la prégnance plastique et signalétique de *Twining* l'emporte, *in fine*, en opérativité. Le T de Loupot ressortit en effet à la signalétique, tandis que le R de Colin – plus « intellectuel » – aurait mieux convenu à un support plus modeste (une annonce dans un journal, une carte postale publicitaire). Bref, l'amusante rhétorique de *Prenez L'R* (= quittez vos habitudes) aurait été sans doute plus appropriée à un petit format qu'à un placard destiné à attirer l'œil du passant pressé. S'il ne convient pas de « se prendre la tête » pour considérer à sa juste valeur le placard de Colin, force est d'admettre toutefois que nous tenons là un « texte » dont l'économie visuelle est impropre à l'attention « flottante » requise par Loupot ou Cappiello.

Cela nous amène au lien qui unit les images visuelles de nos publicitaires à l'imagerie verbale dont elles dépendent. C'est, en effet, avec l'engramme d'expressions toutes faites, de mots ou de lettres-rébus avec lesquelles elles font système que certaines icônes doivent être interrogées. Le T

de Loupot ou le R de Colin « résonnent » en nous pour la raison que ces graphèmes activent le souvenir du son des lettres ou de certains mots (sub)vocalisés.

Faut-il penser que le lien entre l'image et la lettre écrite, voire le sous-texte illustré, procède d'une dialectique psychique (préconsciente) qui s'apparenterait à ce qu'Edgar Morin nomme « dialogique »⁷ ? Les ordres symboliques du linguistique (linéaire et analytique) et de l'iconique, (tabulaire et synthétique) qui semblent se conforter, ici, tout en s'opposant, nous invitent à le croire.

Voyez, encore, à cet égard, cette affiche de Savignac (*ill. 6*) chargée de nous entretenir des mérites de la moutarde Parizot. Curieusement, la fillette, dont le nez s'est allongé pour être à la bonne hauteur du dernier pot de la pile de verres, semble ravie de humer le « parfum » du condiment. Est-ce forcer les choses de dire que la marque Parizot est d'autant plus valorisée que la « démonstration » repose sur une sorte d'antilogie surmontée ? Comment ne pas remarquer, en effet, que le dessin de Savignac est la version positive du cliché linguistique « la moutarde qui monte au nez », la colère ayant fait place à la délectation ? Chose étonnante, l'expérience (la réponse à la question posée autour de soi) prouve que cette affiche n'est pas décodée comme telle, ce qui signifie que sa réception est tributaire d'une représentation mentale non consciemment « reformatée ». Nous croyons en outre que, passé un certain seuil de perception, une proposition donnée et sa dé-

négligence sont interchangeables. En somme, et si tel est bien le cas, le plaisir de la lecture viendrait du fait que le dessin a pris « dialogiquement » en charge l'image mentale de départ, à savoir la métaphore de la colère naissante (« la moutarde qui vous monte au nez »).

RETOUR À L’AFFICHE DE LOUPOT : UNE ESTHÉTIQUE DE LA COMMUNICATION

Et la question de l’articulation du lisible au visible de ressurgir. Si le vu est à la compréhension ce que le lu est à l’extension, et si, par ailleurs, lire, c’est effectivement discriminer puis recombinaison des unités en une synthèse reconstruite, il ressort que *Twining*, à l’opposé de *Prenez L’R*, a la force d’un logotype. À preuve, *Twining* peut changer d’échelle de représentation sans déperdition symbolique majeure.

Twining, qui n’est, décidément, pas n’importe quelle marque, impose résolument son *design*. Elle est à la fois une image de marque et une enseigne. Récusant le pittoresque auquel on pouvait s’attendre, la marque arbore ce rien de simplicité aristocratique que lui confère ce T hiéroglyphique qui, du fait de l’homonymie (T, té, thé) dont il est l’objet et le support, n’a pas cru devoir s’encombrer de signes redondants. Ainsi, le T de *Twining* – altier et multivalent – se suffit à lui-même ! Cette affiche, à la simplicité savante, aurait pu déplaire, à tout le moins se fondre dans la production d’alors. Pourtant, il n’en est rien. Elle a séduit, ainsi qu’en témoignent la plupart des études consacrées à l’histoire des affiches. Pourquoi ? Parce que Loupot fait la démonstration de ce que peut être une *esthétique de la communication*, à savoir cette « sémaphorique », rêvée par tous les grands affichistes⁸, où le graphisme, adapté à son propos, est la résultante d’une nécessité chaque fois réinventée. Marie-José Mondzain, dans un texte lumineux⁹, parle de ces publicitaires d’antan chez qui la nécessité de communiquer ne ravalait nullement le talent au rang d’un simple savoir-faire (si pratique pour évacuer ces productions « impures » de la sphère artistique). Cela confirme, soit dit en passant, que, s’il y a des principes à respecter, en communication visuelle comme ailleurs, il ne peut y avoir de recettes préétablies et, partant, nulle « grammaire » à appliquer.

L’EMBLÉMATIQUE

Il est connu qu’en matière de langage, la fonction dite « poétique » se manifeste par l’accent porté (plus ou moins fortement) sur le message. La forme dudit message est, au final, indissociable du propos tenu. Loupot, qui s’est spécialisé dans cette discipline qu’est l’affiche, réussit, avec *Twining*, à produire un emblème, c’est-à-dire ce signe grâce à quoi l’esprit d’une marque (autrefois : l’esprit d’une entité allégorique) condense « poétiquement » les qualités dont celle-ci prétend être détentrice. Tentons d’être plus précis et revenons une dernière fois au dispositif de notre affiche sur laquelle – on l’a remarqué d’entrée – le produit visé par la publicité est représenté en contrepoint du T surdimensionné. Très exactement, *au pied de la lettre*. Rappelons que « le pied de la lettre », ou littéralisation, est aussi le fait de ramener telle ou telle image verbale à son niveau sémantique premier, de sorte qu’il est soudain possible de dégager l’étrangeté qui la caractérise. Par exemple, l’expression « marcher sur des œufs », en lieu et place d’un message ordinaire disant qu’il convient de « parler avec grande précaution », peut être à l’origine d’un dessin des plus cocasses (cette littéralisation, objectivée au plan graphique, est un ressort de l’humour contemporain). Considéré de la sorte, « le pied de la lettre » se présente comme le lieu d’origine à partir duquel « déplacements » et autres « condensations » ne demandent qu’à se développer. Or, il se trouve que le pied de la lettre est pris « au pied de la lettre », comme s’il était possible, désormais, de savourer ce thé qui ne manque pas de grandeur !

UNE ESTHÉTIQUE DE LA COMMUNICATION

Élargissons le propos : en quoi Loupot atteint-il à cette esthétique fonctionnelle (ou appliquée) qu’on nomme « esthétique de la communication » ? Dans la mesure, justement, où s’équilibrent autant l’économie sémiotique du message que l’appréciation même de cette économie, autrement dit, autant la mise en « conformité » de la cohérence des motifs tendus vers la transmission du message que la cohésion plastique qui les fédère. Vif est le plaisir éprouvé de saisir (même fugitivement) la capacité qu’a eue l’afficheur de faire de simplicité vertu, de ramener à une formule lisible un groupe restreint de signifiants réunis en vue de générer, au-delà de la signification escomptée, un peu

de sens ajouté: *Twining* n'est pas un cadeau qu'on vous fait, c'est un don, une offrande (l'hyperbole n'étant suggérée qu'à partir de son inverse, l'euphémisme lapidaire).

Ce manifeste marque un tournant dans la production de Loupot (pour ne rien dire de l'histoire de l'affiche). Après ses premières armes en Suisse, l'artiste s'est éloigné des afféteries de l'Art Nouveau et du goût pour l'anecdote, au bénéfice d'un art « prompt », aux arêtes vives, pour lequel l'abréviation est devenue autant une nécessité qu'une exigence.

NOTES

1. L'intertexte (ensemble non clos) est le lieu des réverbérations entre une forme donnée (textuelle ou iconique) et les autres formes, *in absentia*, qui font système avec ladite forme donnée. La parodie et le pastiche sont des manifestations canoniques de l'intertexte. On ajoutera à ces dernières tout ce qui - précédent ou conséquent - fait d'un texte ou d'une image un avatar rattachable à d'autres textes ou d'autres images. De sorte qu'une image (ou un texte) un tant soit peu élaborée se trouve être le carrefour de plusieurs lignées de paradigmes.

2. En ligne: <http://www.moderneage.com/screens.html> (page consultée le 16 janvier 2007).

3. En ligne: <http://www3.flickr.com/photos/lamarde/46360767/> (page consultée le 16 janvier 2007).

4. Nous sommes proches, ici, de la topique freudienne, à un niveau conscient-préconscient, celui des processus secondaires, où les représentations sont stabilisées.

5. Sur ce point, on se reportera au livre d'A.-M. Christin, *L'Image écrite*, Paris, Flammarion, 1995, p. 153 *et suiv.* (« La lettre à l'affiche »).

6. La tentation est grande de retrouver ici quelque chose du rapport que Freud perçoit entre le rêve et les pensées du rêve.

7. On se réfère ici au texte d'E. Morin reproduit sur Internet dans le Bulletin interactif du Centre international de recherches et études transdisciplinaires (CIRET), n° 12, février 1998. En ligne: <http://nicol.club.fr/ciret/bulletin/b12/b12.htm> (page consultée le 16 janvier 2007). Texte repris dans *La Méthode, V*, Paris, Seuil, 2001.

8. Cassandre, lui-même, théorise sur ce point, servi il est vrai par une pratique dont tout un chacun ne pouvait se réclamer. Voir H. Mouron, *Cassandre*, Genève, Skira, 1985, p. 48-52.

9. Voir le catalogue du Festival de Chaumont, *Chaumont 2004*, Paris, Éd. Pyramyd, 2004.

DÉFENDRE L'IRRECEVABLE: COMMENT L'ETHOS SE SUBSTITUE AU LOGOS DANS LE *LIBER AMICORUM* ALAIN DE BENOIST

FRANÇOIS-EMMANUËL BOUCHER

INTRODUCTION¹

J'analyse dans ce texte la manière dont on défend les positions philosophiques et surtout politiques d'Alain de Benoist dans un livre publié pour souligner son soixantième anniversaire de naissance, le 11 décembre 2003. Souvent regardé comme le doctrinaire le plus prolifique de la « Nouvelle droite », Alain de Benoist n'a cessé d'être mêlé à d'interminables querelles depuis ses écrits de jeunesse sur la défense de l'Algérie française jusqu'à ses dernières analyses sur la seconde guerre en Iraq. Tiré à six cents exemplaires, le *Liber amicorum Alain de Benoist* (2004 ; dorénavant *Liber*) rassemble les textes de près de soixante de ses amis et connaissances qui tentent de montrer une autre image de ce penseur identifié à tout instant comme « l'intellectuel le plus persécuté en France » (M. Thibault, *Liber*: 247). De façon générale, j'essaierai de répondre à deux questions : premièrement, pourquoi la presque totalité des auteurs de ce livre concentrent leur argumentation sur la personne d'Alain de Benoist ? Deuxièmement, quels sont les mécanismes argumentatifs qui sous-tendent la création de l'*ethos* d'une personne dont les discours sont irrecevables dans la société contemporaine ?

Le problème central autour duquel s'élabore l'œuvre d'Alain de Benoist, œuvre qui s'étend sur plus d'une trentaine d'années, concerne le postulat de l'irrévocable obsolescence de l'alternative gauche/droite en tant que modèle d'intellection des différentes pensées qui englobent la sphère politique aujourd'hui. L'axiome de départ de ce penseur est le suivant. Les pensées de gauche comme les pensées de droite sont certes désormais discréditées en raison des mul-

tiples faillites des systèmes idéologiques qu'elles ont justifiées au cours du xx^e siècle. Mais surtout, la référence à ces modes de pensée est devenue inutile parce que le monde actuel offre une complexité sans équivalence avec le dernier siècle, complexité devant laquelle le cadre analytique qu'offre chacune des branches de cette alternative serait inopérant compte tenu de son incapacité d'en rendre compte avec exactitude.

Reste à savoir si cette volonté affichée de vouloir inscrire l'analyse à l'extérieur du territoire circonscrit par l'alternative gauche/droite ne trouverait pas déjà, elle-même, son origine chez certains doctrinaires du début du xx^e siècle, doctrinaires aujourd'hui discrédités parce que, délibérément ou non, ils auraient justifié non seulement certaines pratiques condamnables, mais aussi les pires entreprises criminelles des nazis. Pour ses détracteurs, et ils sont nombreux, il n'y a pas de doute qu'Alain de Benoist ne rompt en rien avec le passé, mais réadapte pernicieusement plusieurs doctrines de droite, sans jamais extirper complètement de ses analyses une certaine conception du monde incompatible avec la bonne gouvernance et hautement hostile à la liberté.

J'analyserai donc les principales stratégies argumentatives utilisées en vue de défendre Alain de Benoist². J'expliquerai la nature des accusations usuelles qu'on adresse aux discours « néo-droitiers » pour ensuite tâcher de comprendre pourquoi les textes du *Liber* négligent les idées d'Alain de Benoist au profit de la construction d'un *ethos* de manière à souligner, en vue bien sûr de les dénoncer, plusieurs « travers » de la pensée des « intellectuels modernes », pensée perçue comme inféodée à « la triade consumérisme / règne de la

marchandise / développement technologique » (M. Tarchi, *Liber* : 238). La référence systématique à l'*ethos*, là où prédomine l'éloquence judiciaire, c'est-à-dire un type d'argumentation qui vise à défendre un personnage, serait liée certes à l'antinomie des positions argumentatives que provoquent des débats polarisés, mais, aussi, à un refus de la discussion ou à une discussion impossible. Les auteurs du *Liber*, paradoxalement, dans le cas d'un livre qui vise à réhabiliter un écrivain, cherchent non pas tant à défendre la pensée d'Alain de Benoist, en multipliant les exemples prouvant que la justesse de cette dernière serait « quasi incontestable », qu'à faire apparaître par le biais d'anecdotes, d'expériences et de souvenirs les traits d'un être « complexe » à travers lesquels le lecteur ne pourra que reconnaître le portrait d'un homme « probe » et « généreux ». Loin de défendre les écrits d'Alain de Benoist qui, aux dires de ses détracteurs, seraient suspects et qui, par conséquent – selon une logique de la réhabilitation –, gagneraient à être défendus, on déplace le débat en insistant sur l'*ethos* du personnage de sorte que le *Liber* vise non pas tant à justifier une position intellectuelle qu'à réaffirmer des « distinctions ». Aux yeux de ses admirateurs, l'insistance sur l'*ethos* servirait moins à contrecarrer une argumentation défaillante et, dès lors, une réhabilitation impossible qu'à réinsérer, parallèlement ou par ricochet, un argumentaire à l'intérieur de la sphère des discours légitimes.

MISE AU POINT SUR L'*ETHOS* ET L'*ETHOS* PRÉDISCURSIF

Dans un article publié en 1999, « Ethos, scénographie, incorporation », Dominique Maingueneau insiste sur l'idée que certaines définitions de base, léguées par la rhétorique antique, doivent être complexifiées si l'on tient à rendre compte d'une multitude de phénomènes modernes les plus disparates. Autour de la définition du terme d'*ethos*, Maingueneau propose une nouvelle catégorie – celle d'*ethos* prédiscursif – qui pourrait servir à l'analyse de différents problèmes, que ce soit celui entourant l'idée générale d'une réputation ou, encore, celui des conséquences, sur le plan rhétorique, de la création de personnages sociaux dont l'*ethos* préexisterait au discours par le fait qu'il se manifeste déjà virtuellement en tant qu'image dans tel ou tel univers médiatique.

Si l'ethos est crucialement lié à l'acte d'énonciation, écrit Maingueneau, on ne peut cependant ignorer que le public se construit aussi des représentations de l'ethos de l'énonciateur

*avant même qu'il ne parle. Il semble donc nécessaire d'établir une première distinction entre ethos et ethos prédiscursif.*³

Dans un monde surchargé d'informations qui touchent encore plus celui ou celle qui est le moins médiatisé, une grande partie de ce que l'on catégorise sous le terme d'*ethos* préexiste de plus en plus à l'acte d'énonciation. C'est le cas, du moins, de l'ensemble du travail argumentatif que contient le *Liber* qui tend, justement, à réhabiliter un personnage au pouvoir de persuasion déjà limité en raison d'un *ethos* prédiscursif préjudiciable.

L'entreprise du *Liber* s'expliquerait ainsi : avant même la lecture de n'importe quel texte d'Alain de Benoist, on connaîtrait ou, du moins, serait conscient de la réputation ambivalente de ce penseur de sorte que l'objectivité de la lecture en souffrirait. Un lecteur averti ne pourrait ignorer les débats qui, depuis celui contre le *Figaro magazine* en 1979, enflamment sporadiquement l'espace médiatique français au sujet de la « Nouvelle droite ». Indépendamment de ses positions politiques, ce même lecteur serait déjà habité par un nombre de caractéristiques sans doute stéréotypées qui accompagneraient la figure d'Alain de Benoist. En cherchant alors à s'attaquer à l'*ethos* prédiscursif du personnage de manière à le transformer ou, du moins, afin d'en proposer un autre plus apte à inspirer la confiance, les auteurs du *Liber* avancent que l'incompréhension manifestée autour d'Alain de Benoist est indissociable de la méconnaissance de son caractère « exceptionnel » qui constituerait, en définitive, la plus importante des preuves en sa faveur. Là où ses idées seraient incomprises, là où l'évolution serait cahoteuse, là où mêmes plusieurs fréquentations seraient suspectes et certaines théories erronées, l'homme néanmoins resterait admirable, compte tenu de la richesse unique de son être ; *ethos* dont la profondeur réhabiliterait ses discours qui, finalement, ne seraient qu'une extrapolation de cette complexité dans le domaine de l'énonciation. C'est pourquoi, ici, la personnalité n'ennoblit pas seulement le *logos* ; il devient son rédempteur, son créancier rhétorique à l'intérieur de l'espace médiatique et intellectuel.

LE DÉBAT D'IDÉES ET LES DANGERS DE LA DIABOLISATION

L'une des caractéristiques du *Liber* demeure la présence, chez de nombreux auteurs, de réels désaccords avec la pensée d'Alain de Benoist. En fait, rares sont ceux

qui n'affirment pas d'emblée leur plus nette distance face à certains discours de ce penseur. On calcule par dizaines des critiques de toutes sortes, de fortes divergences, parfois même des reproches sur l'énonciation de certaines thèses si ce n'est le signe d'une totale incompréhension devant plusieurs de ses écrits :

Peu de nous, à Telos, explique Frank Adler, sympathisons avec certaines tendances des premiers ouvrages d'Alain, qui refont occasionnellement surface sous une forme plus discrète, en particulier sa fascination pour les différences biologiques qui lui fait faire cause commune avec les théoriciens de la sociobiologie et accepter l'idée de différence d'intelligence entre les différents groupes. De même, il y par exemple, au sein du comité de patronage de Nouvelle École, des membres, anciens et nouveaux, avec lesquels nous ne pourrions coopérer.

(*Liber*: 9)

L'enthousiasme qu'Alain de Benoist éprouve pour plusieurs formes de polythéisme ne semble pas non plus fasciner au même point tous les auteurs qui lui rendent hommage. Bien qu'il s'agisse d'un livre où l'on témoigne de son estime, les désaccords pullulent à chaque instant dans le *Liber* :

Les racines païennes de l'Europe, avance Hervé Coutau-Bégarie, me paraissent relever du folklore et leur apologie de l'exercice de style pour intellectuels désœuvrés. (*Liber*: 66)

À l'exemple de Claude Karnoouh, plusieurs auteurs de ce livre affirment qu'ils sont « loin d'être d'accord avec tous les thèmes, toutes les analyses, avec toutes les interprétations proposées dans les revues ou dans les ouvrages d'Alain de Benoist » (*Liber*: 136). Certes, on admire, voire ressent un engouement pour le travail accompli par le fondateur du Groupement de recherche et d'études pour la civilisation européenne (GRECE), mais cette estime partagée, qui demeure le socle du *Liber*, n'implique en rien une conformité de jugement ou une cohésion de l'analyse. En fait, l'un des paradoxes du livre est le suivant : quoique l'on souhaite rendre hommage au personnage, quoique l'on souhaite même transmettre cette admiration à qui voudra bien l'entendre, il demeure que cette appréciation de l'homme n'implique en rien une défense inconditionnelle de la pensée d'Alain de Benoist ; plus encore, elle présuppose une prise de distance et des dissociations.

Ce groupe d'intellectuels disparates se définit ainsi par son hétérogénéité manifeste, par ses clivages et ses distan-

ciations affichées. Il demeure cependant qu'à l'inverse de la réaction de plusieurs de ses détracteurs, les désaccords ressentis produisent le désir non pas d'instaurer une ségrégation autour d'Alain de Benoist, mais plutôt de poursuivre le dialogue même s'il consiste à afficher des divergences. Le *Liber* opère donc certains clivages au sujet des critères de jugement en postulant que l'estime pour un travail intellectuel ne présuppose pas le partage des valeurs véhiculées par ce travail. En effet, par-delà ladite production intellectuelle, par-delà même la défense au nom de la liberté d'opinion, existeraient des traits de personnalité susceptibles par eux-mêmes, indépendamment de tout autre critère, de justifier le respect.

Dès lors, la différence qui explique la nature opposée des réactions serait la suivante : au contraire de ses ennemis qui « ne voient en lui qu'un propagandiste et qu'un doctrinaire qui a fait des idées un usage instrumental, caché, au service d'un projet essentiellement politique »⁴, les auteurs du *Liber* posent en principe qu'Alain de Benoist est un penseur atypique le plus souvent bizarre et que c'est justement en raison de cette personnalité « complexe » qu'il est souvent incompris ou caricaturé comme un monstre. De manière beaucoup plus générale, on part de l'idée qu'il existe des différences axiologiques irréductibles entre les écrits d'Alain de Benoist et les discours d'extrême droite que l'on retrouve par exemple dans les colonnes de *Minute*, de *Présent*, de *Rivarol* et de *National hebdo*, en somme des discours que l'on retrouve chez la droite la plus vulgaire. Ainsi, sur le plan intellectuel, cette disparité cognitive accorderait une légitimité aux projets du GRECE, du moins ne rendrait pas l'entreprise ontologiquement condamnable. Entre les textes d'Alain de Benoist et n'importe quelle doctrine d'obédience populiste ou ethnocentriste, il existerait non pas une simple différence de degré, mais une incompatibilité d'essence dont le fondement se trouverait, justement, dans le caractère « aristocratique » de sa personne. À l'amalgame qu'on présuppose être le propre de la stratégie argumentative des opposants de la « Nouvelle droite », les auteurs du *Liber* répondent par la dissociation, par la réhabilitation négative et, finalement, par la critique de la diabolisation d'un adversaire⁵.

Par opposition à la figure d'un néo-nazi camouflé sous une suspecte érudition ou d'un supporteur de Le Pen, de Heider et de Bossi, d'autant plus dangereux que producteur d'une doctrine alambiquée, les auteurs du *Liber* présentent la figure d'un intellectuel innovateur qui refuse l'antique

partition binaire du monde et qui s'est départi d'un bagage notionnel à jamais obsolète. Tant bien que mal, parfois en commettant des erreurs, mais toujours en évoluant, Alain de Benoist analyserait les transformations que connaît l'Europe depuis au moins 1945. Lui-même, note-t-on dans le *Liber*, s'est à maintes reprises métamorphosé ; il a souvent changé de référence, il a même carrément critiqué certains de ses points de vue, mais jamais il n'a argumenté en tenant compte des stéréotypes que colportent, selon le *Liber*, les médias et les modes françaises. En fait, et c'est là que réside tout le nœud du problème autour de la figure d'Alain de Benoist, les qualités qu'admirent ceux qui lui rendent hommage s'avèrent souvent les mêmes qui alimentent la controverse et entretiennent sa mauvaise réputation. Le cas le plus typique de cette perception ambivalente reste ce désir revendiqué par Alain de Benoist de se soustraire à l'alternative gauche/droite et d'occuper des positions hétérodoxes à première vue incohérentes. Loin d'être une prouesse admirable, cette posture intellectuelle représente, pour Roger Griffin, le propre, pour ne pas dire l'essence même, d'une « fascist philosophy of history » (2000 : 51). C'est le refus d'occuper une position claire et de puiser à une seule tradition qui rend Alain de Benoist beaucoup trop suspect :

The synthesis, explique Griffin dans un long article sur la « Nouvelle droite », *of elements taken from the Left and the Right of the spectrum, has historically always been a feature of fascism.*⁶

Bien qu'elles puissent paraître comme une forme d'ouverture d'esprit, les tendances avouées d'un homme de « droite » à considérer et même à admirer certaines théories révolutionnaires de « gauche » ou, pire encore, à faire l'éloge du multiculturalisme pour contrer les contrecoups de la globalisation demeurent, pour Tamir Bar-On, un autre critique de la « Nouvelle droite », le prélude à la mise en place de politiques totalitaires. Mises à part certaines différences cosmétiques, la pensée d'Alain de Benoist reste, pour ses détracteurs, indéfendable, car elle colporte la même conception du monde qui a donné autrefois naissance au fascisme :

At the same time, despite the ND's opening to the left and greater cultural pluralism, écrit Tamir Bar-On, *we can still see how a number of its authors and themes show a thread of ideological continuity with the ideas of the Conservative Revolution and « non-conformist » milieu, which clearly appealed to the Fascist and the Nazi regimes of the past.*⁷

Dans ce contexte, le portrait que l'on trace d'Alain de Benoist, en plus d'éviter de répondre aux controverses, remplit deux fonctions précises : il réhabilite et condamne à la fois ; il cherche à rétablir la réputation en postulant la grandeur aristocratique de l'homme, ce qui, du même coup, montrerait le ridicule de tous ceux qui le diabolisent en le présentant comme la continuité logique des entreprises nazies. L'*ethos* prédiscursif qu'offrent de lui les médias et certaines revues savantes deviendrait d'autant plus insensé que les traits derrière lesquels apparaît la figure d'Alain de Benoist le font plus humain, plus « sympathique », plus « probe », plus digne, surtout, de représenter un être « authentiquement original » selon, bien sûr, des caractéristiques que les auteurs de ce livre s'appliquent à définir en partant de ce que peut être la conduite d'un homme qui « recherche la vérité ».

LE SAVOIR ET L'OPACITÉ DU MONDE

Par-delà les disputes au sujet des écrits d'Alain de Benoist, il est possible d'identifier deux modes opposés d'intellection du réel : le premier est expérimental, chaotique, disharmonieux, il fonctionne autant par bonds que par saccades, autant par zigzags que par tâtonnements, par le simple fait que la « vérité » s'apparente alors à une quête et non à une donnée concrète. Le second mode est plutôt autoritaire, déclamatoire, emphatique ; il s'appuie sans cesse sur des révélations ou sur « le sacré du présent », présupposant que la vérité préexiste à l'acte d'intellection. Tandis que l'un regarde la situation présente de l'homme comme un fait énigmatique et, par conséquent, invite à l'exploration de la complexité du monde, l'autre postule qu'à l'extérieur d'un système de valeurs très précis se déploie le territoire de l'hérésie et de l'indéfendable.

Le problème jamais soulevé par le *Liber* est de savoir si la fameuse hétérodoxie d'Alain de Benoist en est vraiment une ; si, par exemple, faire l'éloge de la colonisation française est en soi une forme d'exploration de la complexité du monde ; si promouvoir les dernières théories sur les inégalités intellectuelles à partir de critères génétiques est faire preuve d'une plus grande ouverture sur l'énigmaticité de la condition humaine ; si propager les pires formes d'anti-américanisme est en soi un acte philosophique qui présuppose une saisie inédite du réel ; ou, encore, si l'expérimentation cognitive justifie la promotion de la suppression des droits de l'homme au nom d'utopies écologistes. Il va sans dire que la défense de la liberté humaine implique la lutte con-

tre la barbarie qui triomphe trop souvent un peu partout. Cependant, il reste que le meilleur antidote à ce problème ne se trouve peut-être pas dans les écrits de la « Nouvelle droite »⁸.

C'est néanmoins à partir de cette donnée que doit se comprendre la première caractéristique de la figure d'Alain de Benoist : celle d'un « éveilleur », dont les écrits ont provoqué chez les lecteurs qui lui rendent hommage des ouvertures insoupçonnées vers de nouveaux horizons.

Avec certains autres, raconte Fabrice Valclérieux, tu fus un « éveilleur » et je t'en suis au plus haut point reconnaissant.

(*Liber*: 250)

Aujourd'hui, confie Júlio Prata Sequeira, je peux affirmer que ce livre [Vu de droite] a changé ma vie. Il m'a apporté une nouvelle vision du monde, de nouveaux auteurs et surtout la connaissance d'Alain de Benoist. (*Liber*: 205)

Pour moi, avoue à son tour Philippe Lestienne, tu as été l'Éveilleur, et puisque l'occasion m'en est donnée, je veux t'en remercier. (*Liber*: 153)

Prisonnier d'une Europe qui se cherche et d'une France, surtout, qui « s'écroule » sous le poids d'une mémoire dont la réminiscence tient lieu de pensée, Alain de Benoist, souligne *Liber*, fait figure d'exception tant « son énergie, sa très vive intelligence, ses vastes connaissances » (T. Molnar, *Liber*: 188) contrastent avec la « stérilité » des milieux intellectuels traditionnels. On le présente à maints endroits comme « un grand universitaire » (O. Dard, *Liber*: 72), « un vrai maître » (M. Christadler, *Liber*: 63), « un champion de ce que devrait être un homme qui a choisi de se consacrer entièrement aux idées » (A. Campi, *Liber*: 44). Son « magnétisme » est tel que même des auteurs qui, en raison d'*a priori* politiques différents, devraient s'avérer ses adversaires, lui témoignent une reconnaissance pour « sa parfaite probité », pour « sa très grande hauteur de vue » (C. Gambescia, *Liber*: 82). En fait, l'aura qui entoure le personnage resplendit encore plus lorsqu'on le rencontre : la présence réelle de sa personne efface tous les désaccords que l'on pourrait avoir ou, du moins, les rend secondaires. Encore une fois, c'est l'éloge du personnage qui prend le dessus sur le débat d'idées ; c'est la puissance de l'*ethos* qui parvient à pallier les défaillances du *logos*.

J'ai abordé cet homme, écrit Frank Adler, en intellectuel de gauche qui a appris à connaître, à admirer et à respecter Alain de Benoist. (*Liber*: 10)

Jusqu'au printemps 1986, poursuit Claude Karnoouh, j'avais cru qu'Alain de Benoist était un vilain personnage, un chanfre d'une extrême droite xénophobe, colonialiste, patriotarde, vichyssoise et revancharde. (*Liber*: 130)

Mais, après sa première rencontre avec le fondateur du GRECE, il a été terrassé par l'inexactitude de ses jugements :

[...] à partir de cette rencontre, continue Karnoouh, je commençai à lire les revues que dirigeait Alain de Benoist. Qu'ai-je découvert ? En premier lieu, que bien des accusations dont elles étaient l'objet étaient erronées, voire totalement fausses.

(*Liber*: 135)

L'écart entre le personnage et la réputation que colportent les médias français devient, dans le *Liber*, un phénomène inquiétant, porteur de significations sur le monde actuel et dont plusieurs s'efforcent de thématiser les causes. En soulignant sous tous les angles la « fausseté » des discours qui construisent l'*ethos* prédiscursif d'un individu dans un univers médiatique donné, le *Liber* cherche à éveiller la suspicion vis-à-vis du pouvoir sans précédent des médias, du témoignage des experts, des médiatisations des personnalités, si ce n'est de la possibilité de transmettre un discours savant dans un espace public. La défense d'Alain de Benoist s'apparente dès lors à une mise en procès des mécanismes qui, depuis deux siècles, ont permis la montée de la bourgeoisie et l'apparition de l'intellectuel⁹. La valorisation de la personnalité complexe d'Alain de Benoist – son *ethos* chatoyant, alambiqué et susceptible de connaître d'étranges métamorphoses – devient la critique de la simplification que plusieurs auteurs du *Liber* posent maintenant à la base de la médiatisation de la pensée dans le monde globalisé, couvert virtuellement en information continue. Étranger par essence à cet univers « vulgaire » et « mercantile », Alain de Benoist serait en quelque sorte le premier dissident d'un système inquisitorial où l'inactuel deviendrait l'ennemi numéro un.

L'ETHOS DE LA DISTINCTION OU L'ARISTOCRATIE DE LA PENSÉE

C'est toujours à partir des critères d'évaluation de la complexité du monde que s'organise la défense du personnage d'Alain de Benoist. En même temps que l'on insiste sur la nature « mensongère » de sa réputation, en expliquant que le problème ne se règle pas par la diabolisation, plusieurs auteurs du *Liber* essaient aussi d'élargir le débat en trouvant

une filiation historique à l'*ethos* d'Alain de Benoist et, encore, en montrant comment il s'oppose à tel ou tel idéal-type. Toujours prêt, écrivent les auteurs du *Liber*, à se remettre en question, « à mépriser le confort des certitudes définitives [...] avec la volonté d'explorer plus avant le champ infini de la connaissance » (J.-M. Zagamé, *Liber*: 259), ce penseur « atypique » a « évolué contre la mode »¹⁰, traduisant ainsi à tous moments « sa volonté de rester vivant, alerte, curieux et ouvert sur le monde » (A. Campi, *Liber*: 45), si ce n'est son refus « du dogmatisme et de l'accaparement de l'esprit par l'idéologie » (*ibid.*). Là où, suggère-t-on, l'*ethos* prédiscursif médiatisé plaque sur la figure d'Alain de Benoist le personnage du doctrinaire intransigeant et cruel, certains auteurs du *Liber* s'efforcent paradoxalement de démontrer, en insistant sur ses perpétuelles métamorphoses, l'absence, autant chez lui que dans ses écrits, d'un quelconque système d'idées cohérent que l'on pourrait objectiver sans raccourcis malhonnêtes. En effet, l'un des arguments utilisés pour le défendre consiste à montrer qu'Alain de Benoist se définit d'abord par une liberté d'esprit qui, par principe, est incompatible avec la création d'idéologies. L'*ethos* possède une telle profondeur, une telle variété de coloris inusités que vouloir le réduire à une personnalité de fanatique soulignerait un manque de jugement indigne d'un grand herméneute. « Il y a belle lurette, assure Gérard Landry, que le lecteur honnête des écrits d'Alain de Benoist ne peut plus coller une étiquette sur l'œuvre et sur l'homme » (*Liber*: 148). Explorateur de savoirs disparates, hostile « au compartimentage rigide des disciplines » (A. Campi, *Liber*: 45), Alain de Benoist, assure Jean-Marcel Zagamé, serait l'un des seuls de son époque qui « a rejoint la tradition des grands humanistes de la Grèce et de la Renaissance italienne » (*Liber*: 260). Sans jamais expliquer en détail ses positions, on avance maintenant que ce penseur n'aurait d'équivalent que Michel-Ange ou Giordano Bruno. À leur exemple, et contrairement au « jargonneur universitaire moderne » (P. Lestienne, *Liber*: 152), prêt à maints compromis afin de s'assurer « une réussite mondaine ou mercantile » (H. Coutau-Bégarie, *Liber*: 66), Alain de Benoist a toute sa vie refusé « de grimper dans l'échelle des valeurs bourgeoises » (J. Marlaud, *Liber*: 161). Sa personnalité devient d'autant plus remarquable qu'elle reste incompatible avec la société française contemporaine. En fait, pour quiconque connaît le moindre contenu des publications d'*Éléments* ou de *Nouvelle école*, la peinture que l'on présente d'Alain de

Benoist devient rapidement l'antithèse parfaite du personnage que l'on thématise depuis au moins vingt ans sous l'appellation de « bourgeois ». Cet idéal-type rendrait compte en quelque sorte de la « vulgarité » de la société actuelle en raison de sa haine déclarée du gratuit et de son égoïsme calculateur. Parallèlement à la défense d'Alain de Benoist, le *Liber* poursuit la polémique avec ceux-là même que ce livre s'efforce de contredire en érigeant en idéal ou, du moins, en une personne digne d'admiration, l'opposé exact de ce que l'on considère comme l'intellectuel moderne admiré aujourd'hui par les universitaires et les médias hexagonaux. À l'ombre de la peinture d'Alain de Benoist, on en vient à dessiner négativement l'*ethos* de celui qui ne s'offusquerait pas d'un système où la « simplification » et les plus « bas intérêts » assureraient une réussite parfaite, un prestige et même, parfois, la reconnaissance populaire.

Les trop rares fois où j'ai eu l'occasion d'échanger des idées avec lui, raconte Kostas Mavrikis, j'ai senti ce qu'est l'ethos propre au philosophe, à savoir le souci de la vérité sans concession et la volonté d'aller jusqu'au bout des choses. Sa vie publique confirme que le courage et l'honnêteté vont de pair avec cette attitude. (Liber: 178)

Le *Liber* non seulement ne se lasse de souligner ses similitudes avec les « humanistes renaissants », mais s'applique aussi à décrire minutieusement son arbre généalogique, à rappeler l'assassinat d'une partie de ses ancêtres à l'époque de la Terreur et à expliquer les caractéristiques de sa grand-mère, « petite-nièce du peintre Gustave Moreau » qui fut « la secrétaire du célèbre Gustave LeBon » (L. Pauwels, *Liber*: 198). Descendant ainsi d'une famille dont le premier ancêtre identifié – Gobert van Steelant – « vivait en 790 en Hollande » (*ibid.*: 197), Alain de Benoist, confie Jean Jouven, possède toujours « une dignité sénatoriale et juvénile à la fois » (*Liber*: 117). « C'est un très grand penseur, gracieux, actif, d'une distraction concentrée, une aristocratie qui s'efface généreusement » (M. Christadler, *Liber*: 55). Amoureux des livres, « travailleur infatigable » doté d'une « immense érudition », soucieux finalement davantage de la « vérité » que de la réussite mondaine, Alain de Benoist est défini par ce goût du sacrifice, par le don de soi, par sa quête désintéressée. À l'exemple de ce que racontent les grandes traditions au sujet des philosophes d'autrefois, à l'exemple des valeurs que lui ont léguées ses ancêtres aristocratiques, la richesse matérielle n'a jamais été au centre de sa vie.

C'est, je crois, résume Jean Laloux, cette générosité-là qui explique ta détestation de la figure du bourgeois et de la société qui l'a engendrée; tu en es tout simplement l'antithèse.

(*Liber*: 146)

Ainsi, l'*ethos* d'Alain de Benoist se construit sur différentes oppositions dont les figures qui servent de repoussoir ont des caractéristiques déjà explicitées et critiquées dans les écrits de la « Nouvelle droite ». Du « bourgeois », par exemple, qui, selon le GRECE, thésaurise et ne vit que pour le gain matériel, se détache la figure stéréotypée du grand aristocrate généreux dont « le mode de vie seigneurial [serait] fait de dons, de prodigalité, de dépenses sans compter, de prédation comme générosité, de gratuité dans tous les sens du mot »¹¹. À l'universitaire spécialisé, s'oppose l'érudit « multidisciplinaire », « l'humaniste renaissant », l'héritier du « philosophe grec » qui erre dans sa maison où se trouve « l'une des plus importantes bibliothèques privées du monde » (J. Marlaud, *Liber*: 160). Enfin, en face du militant hargneux des droits de l'homme, de la « meute des sycophantes » (J.-M. Zagamé, *Liber*: 259) tétanisée par le « credo des idées reçues », des « néojacobins centralisateurs » (M. Tarchi, *Liber*: 240), grands supporteurs des « dictatures molles », se met en place la figure d'un être qui se questionne et pour qui l'acte de rendre compte de l'opacité du monde demeure un geste qui ne saurait être rémunéré.

CONCLUSION

La figure discursive d'Alain de Benoist qui se retrouve dans le *Liber* se dessine ainsi à l'intérieur d'un univers doxique qui déborde de loin cette publication. En effet, en raison de polémiques lointaines, préexiste à cette tentative de défense un nombre de concepts antithétiques, de repoussoirs notionnels, d'éléments sous-entendus déjà connotés, sémantiquement lourds d'*a priori*, dont on présuppose la connaissance chez le lecteur averti. Loin, cependant, d'être spécifique au *Liber*, et il faut le souligner, cette particularité est le propre de la construction d'un *ethos* en rhétorique judiciaire : l'insistance sur les caractéristiques d'une personne défendable ou non, sur les mœurs d'un penseur, critiquables ou pas, en somme l'insistance sur le caractère de n'importe quel locuteur implique l'existence d'arguments disparates dont les logiques sont irréductibles les unes aux autres, mais à partir desquelles se construit la figure de telle ou telle personne. Ainsi, l'*ethos* est intimement lié au processus d'argumenta-

tion par le fait qu'il est en lui-même polémique, c'est-à-dire à l'opposé d'une figure objectivement neutre qui rendrait compte du caractère intime d'un être humain. L'*ethos* est construit par le discours, de même qu'il répond à un argumentaire qui le précède et qui lui prête sa signification. Sans être imbriqué dans le *logos* ou le *pathos*, il leur est indissociable. En fait, c'est là que se trouve le pari d'une argumentation où l'*ethos* prédomine largement. Il y aurait non seulement un transfert de valeur, mais aussi des interconnexions qui présupposeraient la transmutation inévitable de l'authenticité d'un personnage en une légitimité discursive.

C'est pourquoi le caractère aristocratique attribué à Alain de Benoist, son goût de la « liberté », son « hétérodoxie », en somme l'*ethos* que trace de lui le *Liber* est indissociable d'une vision précise de la société. L'anti-américanisme du GRECE, par exemple, de même que l'inquiétude que manifestent plusieurs auteurs d'*Éléments*, lors de chaque publication, à l'égard de toute forme d'universalisme abstrait ou d'une Europe ultra-libérale, gagneraient à être analysés à partir de la construction d'un modèle anthropologique dont l'*ethos* d'Alain de Benoist serait le paradigme. Ce parallèle permettrait de mieux comprendre pourquoi, au débat gauche/droite, c'est-à-dire au spectre du politique où prédominent les différentes « valeurs bourgeoises », la « Nouvelle droite » cherche par tous les moyens à y opposer une autre réflexion à partir de différents thèmes, que ce soit ceux d'autonomie, de subsidiarité, de droit des cultures ou de fédération des peuples. Le modèle anthropologique – le nouvel homme dont l'*ethos* d'Alain de Benoist propose un aperçu – se situerait ainsi par-delà et surtout paradoxalement en avant, malgré de lointaines filiations, des modèles d'une « humanité satisfaite ». Par conséquent, il légitimerait par lui-même, du moins selon le point de vue du *Liber*, la recherche d'une autre organisation sociale où triompheraient le « don de soi », l'« altruisme », le « gratuit », en gros les caractéristiques que l'on présuppose naturelles à l'aristocratie. La « complexe humanité » que l'on prête à Alain de Benoist non seulement permet d'éviter le débat et de se soustraire à un véritable travail d'argumentation qui impliquerait le questionnement de certaines positions philosophiques mais assure aussi, indépendamment du fait qu'on se refuse à les défendre directement, une sanctification de ses innombrables théories. Pour les auteurs du *Liber*, le caractère exceptionnel que l'on prête à un personnage autorise finalement toutes les formes de réflexion politique, comme si l'humanité d'un *ethos* deve-

nait le gage non pas tant de la véracité de la pensée d'un être en particulier, mais de l'authenticité de la démarche et de la validité de toutes les intuitions qui précèdent leur formulation.

NOTES

1. Une première version de ma réflexion a été présentée en anglais, grâce à un financement du Collège militaire royal du Canada, au colloque de l'International Society for the History of Rhetoric qui s'est tenu à l'University of Southern California (Los Angeles, Californie, 13-16 juillet 2005).
2. Rappelons qu'A. de Benoist n'est pas le seul auteur à être au centre de ce type de controverse. Plusieurs écrivains, philosophes et artistes du XX^e siècle, que l'on classe habituellement à droite, sont souvent soit considérés comme des génies ou des innovateurs audacieux, soit regardés comme des fascistes ou des êtres tordus dont la fréquentation demeure peu recommandable. Voir, à ce sujet, l'article de Caldwell (2005) sur les débats autour de C. Schmitt ainsi que de sa contribution aux théories politiques de son époque. Voir aussi P. Muray (2001-2002 ; 2002).
3. D. Maingueneau, « Ethos, scénographie, incorporation », dans Amossy (dir.), 1999 : 77-78.
4. A. Campi (*Liber*: 43). Au sujet de la défense d'A. de Benoist, voir aussi Taguieff : « Singulier objet de controverse : la N.D. [nouvelle droite] est assimilée à l'extrême droite par nombre de journalistes, stigmatisée en tant que néo-nazie par certains militants anti-fascistes, rejetée par la droite libérale pour son anti-américanisme radical, dénoncée comme pro-communiste ou crypto-gauchiste par les dirigeants lepénistes ou certains

idéologues traditionalistes catholiques, accusée de fournir des armes idéologiques à la droite conservatrice, soupçonnée de faire partie d'une internationale "nationale-bolchevique", suspectée enfin de vouloir séduire l'intelligentsia de gauche en lui offrant largement les colonnes de ses revues. La confusion est manifeste » (1994 : iii). Voir enfin Piccone, l'un des admirateurs d'Alain de Benoist aux États-Unis (1993-1994 : 6).

5. L'amalgame et la dissociation sont au cœur des stratégies argumentatives qui entourent le débat sur l'extrême droite et la « Nouvelle droite » en France. Voir P. Breton, « La préférence manipulateur », dans Bonnafous et Fiala (1999 : 106, 112 *et suiv.*).

6. « La synthèse d'éléments pris à la fois à la gauche et à la droite du spectre politique a historiquement toujours été une caractéristique du discours fasciste ». (Griffin, 2000 : 48 ; ma traduction).

7. « Au même moment, malgré que la Nouvelle Droite valorise certaines doctrines de gauche ainsi que le multiculturalisme, nous pouvons quand même remarquer que nombre d'auteurs étudiés et de sujets abordés indiquent une filiation idéologique avec les idées propres à la Révolution conservatrice et propres au milieu non conformiste de l'entre-deux guerres, thèmes qui ont fasciné les régimes fascistes et nazis du passé ». (Bar-On, 2001 : 346 ; ma traduction)

8. En ordre, je renvoie à F. Laroche (pseud. d'Alain de Benoist) (1963) ; F. Laroche et F. d'Orcival (1965) ; A. de Benoist (1998 ; 2003 ; 2004).

9. Sur les origines et la montée de l'intellectuel dans l'espace public, voir surtout Habermas (1986) et Charle (1990 ; 2001).

10. C. Karnoouh (*Liber*: 137) ; voir aussi Amossy qui explique que cet argument est sans cesse utilisé pour défendre les positions de la « Nouvelle droite », dans son article « Sociocritique et argumentation » : « Rompant avec son passé d'activiste, Benoist se désolidarise de tout parti et passe à une démarche dite "métapolitique". Contrairement à ses détracteurs qui ne voient dans cette conversion qu'un engagement de tactique, Alain de Benoist prend le plus grand soin de justifier la séparation des champs politique et intellectuel. Cette division, pour lui salutaire, explique à la fois son positionnement propre et la nature de son discours » (1992 : 33).

11. Définition de l'aristocratie selon A. de Benoist (1992) ; voir aussi J. Marlaud (*Liber*: 167).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- AMOSSY, R. [1992] : « Sociocritique et argumentation : l'exemple du discours sur le "déracinement culturel" dans la Nouvelle droite », *La Politique du texte*, Lille, Presses universitaires de Lille, 29-50 ;
- [2000] : *L'Argumentation dans le discours. Discours politique, littérature d'idées, fiction*, Paris, Nathan.
- AMOSSY, R. (dir.) [1999] : *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Lausanne, Delachaux et Niestlé.
- ARISTOTE [1991] : *Rhétorique*, trad. de C.-É. Ruelle et P. Vanhemelryck, Paris, Le livre de poche.
- BAR-ON, T. [2001] : "The Ambiguities of the Nouvelle droite, 1968-1999", *The European Legacy*, vol. 6, n° 3, 333-351.
- BENOIST, A. de [1989] : « Contre Hayek » (tiré d'une conférence qui a eu lieu à Nice). En ligne : <http://www.alaindebenoist.com/pages/textes.php?cat=livres&lang=fr> (page consultée le 15 février 2007) ;
- [1992] : « Le Bourgeois », *Éléments*, n° 72, janvier, 11-16. En ligne : <http://www.alaindebenoist.com/pages/textes.php?cat=orientation&lang=fr> (page consultée le 15 février 2007) ;
- [1994] : « Communautariens vs libéraux », *Krisis*, n° 16, juin, 2-29. En ligne : <http://www.alaindebenoist.com/pages/textes.php?cat=orientation&lang=fr> (page consultée le 15 février 2007) ;
- [1998] : *The Study of Intelligence and the IQ Controversy. A Bibliographical Introduction, 1869-1997*, Washington, Institute for the Study of Man ;
- [1999] : « Un mot en quatre lettres », *Éléments*, n° 95, juin, 18-22 ;
- [2002] : « La querelle des nouveaux réactionnaires. Entretien avec Alain de Benoist ». En ligne : <http://www.alaindebenoist.com/pages/textes.php?cat=entretiens&lang=fr> (page consultée le 15 février 2007) ;
- [2003] : « Les coulisses de la guerre d'UBush », *Éléments*, n° 108, janvier, 4-9 ;
- [2004] : *Au-delà des droits de l'homme. Pour défendre les libertés*, Paris, Krisis.
- BONNAFOUS, S. et P. FIALA (dir.) [1999] : « Argumentation d'extrême-droite », *Mots. Les langages du politique*, n° 58.
- CALDWELL, P. C. [2005] : "Controversies over Carl Schmitt; A Review of Recent Literature", *The Journal of Modern History*, vol. 77, n° 2, 357-387.
- CAPLOW, T. [1997] : "Beyond Coca-Cola: Europe and the American way", *La Revue Tocqueville*, vol. XVIII, n° 2, 157-161 ;
- [2001] : « Le Léviathan passé au crible : une évaluation de l'État américain au seuil du XXI^e siècle », *La Revue Tocqueville*, vol. XXII, n° 1, 13-44.
- CHARLE, C. [1990] : *Naissance des intellectuels 1880-1900*, Paris, Minuit ;
- [(1996) 2001] : *Les Intellectuels en Europe au XIX^e siècle: essai d'histoire comparée*, Paris, Seuil.
- DECLERCQ, G. [1992] : *L'art d'argumenter. Structures rhétoriques et littéraires*, Bruxelles, Éd. de l'Université de Bruxelles.
- Éléments [2001] : *Le III^e Millénaire a commencé le 11 septembre*, n° 103, décembre.
- GRIFFIN, R. [2000] : "Between metapolitics and *apoliteia*: the Nouvelle droite's strategy for conserving the fascist vision in the *interregnum*", *Modern & Contemporary France*, vol. 8, n° 1, 35-53.
- HABERMAS, J. [1986] : *L'Espace public*, Paris, Payot.
- LAÏDI, Z. [2000] : *Le Sacre du présent*, Paris, Flammarion.
- LAROCHE, F. (pseud. d'A. de Benoist) [1963] : *Salan devant l'opinion*, Paris, Éd. Saint-Just.
- LAROCHE, F. et F. d'Orcival [1965] : *Le courage est leur patrie*, Paris, Éd. Saint-Just.
- MARMIN, M. (dir.) [2004] : *Liber amicorum Alain de Benoist*, Paris, Les amis d'Alain de Benoist.
- MURAY, P. [(1991) 2002] : *L'Empire du Bien*, Paris, Belles Lettres ;
- [2001-2002] : *Après l'histoire*, 2 tomes, Paris, Belles Lettres.
- PERELMAN, C. et L. OLBRECHTS-TYTECA [1992] : *Traité de l'argumentation*, Bruxelles, Éd. de l'Université de Bruxelles.
- PICCONE, P. [1993-1994] : "Confronting the French new-right: old prejudices or a new political paradigm", *Telos*, hiver et printemps, n° 98-99, 3-20.
- TAGUIEFF, P.-A. [1994] : *Sur la Nouvelle droite. Jalons d'une analyse critique*, Paris, Descartes & Cie.

ÉCHOS ET RÉSONANCES

Altération et bifurcation: l'écho est-il neutre?

Alain Milon – page 11

L'écho ne se contente pas de reproduire ce qu'il entend comme le souligne la tradition latine. Figure d'Écho, l'écho fait tout ce qu'il peut pour refuser la transparence et la neutralité. Il se venge de la malédiction qu'il porte en altérant tout ce qu'il touche. Sa vengeance est l'expression de son existence. Mais, au-delà de l'écho, c'est toute la question de ces expressions et formes qui vivent en retrait et en attente qui est posée; la question du suiveur: « qui me précède? »; la question de l'ombre: « suis-je une ressemblance? »; la question du miroir: « quelle image dois-je renvoyer? ». La figure de l'écho offre ainsi l'occasion de s'interroger sur la guerre que se livrent l'original et la copie tout en se demandant si l'existence d'un énoncé sans origine est envisageable. À cette question, l'écho répond par la seule arme en sa possession: l'altération. C'est toute la question de la neutralité de l'écho que nous posons en réfléchissant sur l'altération que la voix d'Écho profère.

Far from reproducing what it hears, as the Latin tradition would have it, the echo resists transparency and neutrality. It avenges itself for the curse it carries by distorting everything it touches. Its revenge is the expression of its existence. However, the main concern here has to do with the expressions and forms that live in withdrawal and on standby; the question of the follower: “who precedes me?”, the question of the shade: “am I a resemblance?”, the question of the mirror: “what image should I return?”... The echo thus offers the opportunity to wonder about the war between the original and the copy, while wondering if the existence of a statement without origin is possible. The echo answers this question with the only weapon in its possession: distortion. I will examine the question of the neutrality of the echo while reflecting on the distortion made by the voice of Echo.

Répercussions violentes.

Échos de l'œuvre de Thomas Bernhard.

Simon Harel – page 17

Bien que le motif de l'écho ne soit pas abordé de manière littérale dans l'œuvre de Thomas Bernhard,

il est présent sous sa forme liminale. Le protagoniste de *La Plâtrière*, personnage misanthrope qui rédige un traité sur l'ouïe depuis des décennies, est sensible aux moindres répercussions de la voix humaine. Chaque son entendu par Konrad est accompagné de sa trajectoire vibratoire, ce qui crée un sentiment de désespoir profond tant la quête du silence est un exercice difficile. Dans le cadre de cet article, nous interrogerons les formes dysphoriques de l'écho: ce dernier peut représenter un monde où la répercussion violente de l'entendu provoque l'irritation. Face à ce déferlement sensoriel, dont l'écho est l'une des modalités, le sujet n'a d'autre choix que de se cloîtrer dans une maison dont il espère qu'elle l'isolera enfin du monde des vivants. De plus, la présence de tout sujet-destinataire (en l'occurrence la femme de Konrad) est la source d'une distraction sonore. Le protagoniste entend dans toute voix un écho lancinant qui retarde le mouvement de sa pensée. Il tuera sa femme, ce qui s'avère un acte criminel où le « sémanticide » apparaît de plus comme une façon d'en finir avec la présence de la voix dans le langage.

Although the motif of the echo is not present literally in Thomas Bernhard's work, it is there subliminally. The protagonist of *La Plâtrière*, a misanthropist who for decades has been writing a treatise on hearing, is sensitive to the slightest reverberations of the human voice. Every sound Konrad hears has its accompanying resonance, which creates a feeling of despair, since silence is so difficult to obtain. This article examines the dysphoric forms of the echo: it can represent a world in which the violent reverberation of what is heard causes irritation. Faced with this sensorial outpouring, of which the echo is one manifestation, the subject has no choice other than to immure himself in a house which he hopes will finally insulate him from the world of the living. Moreover, the presence of any subject that can be addressed (in this case, Konrad's wife) is a source of acoustic distraction. In every voice, the protagonist hears a throbbing echo which slows down his thought processes. Konrad kills his wife, a criminal act in which “semanticide” once again appears as a way to dispose of the presence of voice in language.

Comment faire apparaître Écho?

Sœurs, saintes et sibylles de Nan Goldin et *Autoportrait en vert* de Marie Ndiaye.

Martine Delvaux et Jamie Herd – page 29

Cette article étudie l'usage du portrait photo-textuel dans l'écriture autobiographique au féminin, par le biais de l'analyse parallèle de *Sœurs, saintes et sibylles* de Nan Goldin, et de *Autoportrait en vert* de Marie Ndiaye. Grâce au jeu entre photographie et littérature, ces objets intermédiaires présentent une structure en écho (et reposent sur une série d'échos) qui permet de revoir le mythe d'Écho et de Narcisse ainsi que le rapport entre le visuel et le verbal. Goldin et Ndiaye fondent leur travail sur l'indécidabilité de la photographie pour écrire entre le mythe et l'histoire personnelle, le sacré et le profane. Par ailleurs, les œuvres étudiées peuvent être lues comme des légendes et des échos dans le cadre du corpus de chacune des auteures. Ces pratiques intermédiaires mettent en place une série de résonances qui permettent aux femmes, à l'intérieur des deux textes, d'être vues et entendues. Par le vacillement entre portrait et autoportrait, ces pratiques réussissent à faire apparaître des visages là où il y avait des voix.

This article examines contemporary photo-textual portraiture in women's autobiographical writing through a parallel analysis of Nan Goldin's *Sœurs, saintes et sibylles* and Marie Ndiaye's *Autoportrait en vert*. These mixed media works function through and as a series of echoes that revisit the myth of Echo and Narcissus and reforge the relationship between visual and vocal in the interplay between literature and photography. Goldin and Ndiaye seize upon the indeterminate nature of photographs to write between myth and personal history, between the sacred and the secular. The works studied are also read as legends or echoes of each author's corpus. These intermediary practices establish a series of resonances that enable the women in each author's text to be seen and heard, and give faces to voices in the vacillation of portraiture and self-portraiture.

Des rédemptions à crédit. Le sujet-théâtre et les retournements orphiques de Claude Gauvreau.

Thierry Bissonnette – page 41

À partir du cas de Claude Gauvreau, il est question dans cet article d'un théâtre identitaire par lequel

cet auteur élabore sa propre figure en associant et en croisant des représentations d'individus marquants de sa vie. Êtres inaccessibles ou décédés, ces « fantômes » agissent à titre de personnages dans une dynamique subjective qui coïncide avec les lignes de force des *Œuvres créatrices complètes*, projet rétrospectif dont l'auteur a lui-même élaboré le plan. Qu'elle ravive l'amante suicidée, le peintre Paul-Émile Borduas ou le père absent, l'écriture de Gauvreau se veut une lyrique de l'impossible, où les répétitions sémantiques et sonores articulent le paradoxe d'un chant orphique qui regagne en perpétuant la perte.

Through the example of Claude Gauvreau, this article is concerned with a theater of the self, where the author works his own figure by combining representations of some important people of his life. Unreachable or deceased beings, these "ghosts" act as characters in an identity dynamic that coincides with the guidelines of *Œuvres créatrices complètes*, a retrospective project conceived by Gauvreau himself before his death in 1971. Resurrecting either the dead lover Muriel Guilbault, or the painter Paul-Émile Borduas or the absent father, Gauvreau's writing appears as a lyric of the impossible, where semantic and phonic repetitions articulate a paradox of an orphic chant which regains by reiterating the loss.

**L'écho dans la pratique du pseudonyme:
Romain Gary et la posture du phénix.**

Marie-Pier Luneau – page 55

Dans ce dossier qui se propose d'aborder, à travers le prisme de l'écho, la question de la légitimation de la littérature, il s'avère pertinent de questionner en particulier le nom de l'auteur. L'écho pourrait-il en effet être vu comme une stratégie d'inscription du littéraire dans l'espace social et historique, notamment à travers la posture de l'auteur? C'est ce que nous montre à tout le moins l'exemple de Romain Gary qui, au moment de publier *Au-delà de cette limite votre ticket n'est plus valable*, se fait de toutes pièces une image d'écrivain vieillissant afin que les succès d'Émile Ajar ne soient que plus éclatants.

In this study, which addresses the question of the legitimization of literature through the prism of the pseudonym, it is particularly pertinent to question

the name of the author. Could pseudonymity be considered a strategy aimed at inscribing or ensuring the work a place in the social and historical mind-space, most notably through the literary stance of the "author"? This is, at least, what is demonstrated by the example of Romain Gary who, at the moment of publishing *Au-delà de cette limite votre ticket n'est plus valable*, constructed an entire persona of himself as an aging writer so that the success of Émile Ajar could be all the more resounding.

L'écho en creux. Le temps qu'il fait et autres vacuités de la conversation dans *Saint Glinglin* de Raymond Queneau.

Marie-Pascale Huglo – page 63

À partir de la fable d'Ovide lue comme un petit traité de poétique, je considère l'écho comme une contrainte formelle et une figure de répétition. Laissant ainsi de côté l'idée d'évocation hypertextuelle également associée à l'écho, je m'intéresse à la contrainte de la répétition dans *Saint Glinglin* de Raymond Queneau et plus spécifiquement dans l'analyse d'échanges anodins repris trois fois, avec des variantes, dans le roman. En abordant ces échanges rituels sur la pluie et le beau temps comme un autre petit traité de poétique, je cherche à montrer comment Queneau renouvelle et métamorphose la figure de l'écho au sein d'une parole usuelle elle-même quotidiennement répétée, nouant ainsi étroitement, et de façon problématique, formalisme et réalisme.

Taking as a starting point Ovide's fable read as a small treatise on poetics, I consider the echo as a formal constraint and a stylistic device based on repetition. Leaving thus aside hypertextual evocations which also have to do with echo, I examine repetition devices in a novel of Raymond Queneau, *Saint Glinglin* where, more precisely, a rather trivial talk takes place three times, each time with some variations. Reading this small talk about the weather as another small treatise on poetics, my aim is to show how Queneau renews the echo device by repeating and altering everyday words which are themselves constantly repeated. In doing so, he tightly – and problematically – joins formalism and realism together.

Échographie imaginaire:

formes et figures poétiques d'un impensé intra-fœtal dans l'œuvre de Michel Leiris.

Sylvie Boyer – page 75

Être appelé à la vie au nom de la mort – au nom d'une mort(e) –, voilà qui caractérise le statut d'enfant de remplacement de Michel Leiris. On peut penser qu'au miroir de l'autobiographie, l'écrivain a tenté (tel Narcisse qui, dans l'une des versions du mythe, recherche dans la vision de son propre reflet à la surface de l'eau une sœur jumelle disparue) de rencontrer une *imago* sororale gémele, de capter les échos et résonances d'un *alter ego*. Toutefois, ce sont les textes poétiques de Leiris qui, peut-être mieux que n'importe quels écrits leirisien, donnent à penser les formes et les figures d'une « mort en transmission » ou, pour reprendre les termes du poète, d'une « malemort ». L'étude de champs sémantiques relatifs à l'univers placentaire et fœtal, dans l'œuvre poétique de Leiris, permet de cerner – à l'instar d'images échographiques – la persistance d'une présence mortifère que l'écriture leirisienne s'emploie à traduire et à nommer.

To be called for life in the name of death – the death of a girl – is what characterizes Michel Leiris' status of replacement child. One can maintain that through the mirror of autobiography, the writer attempts to reach a kind of "twin's sister imago" (as Narcissus in one of the myth's versions in which he is looking for his twin sister in the vision of his own reflection in the water) and to catch an *alter ego's* echoes and resonances. However, Leiris' poetical writings, better than anywhere else in his work, give shape to the concept of a "death in transmission" or, as Leiris has it, a "malemort". In Leiris' poetical works, the semantic scope related to the placental and fetal universe allows us to delineate – like ultrasound imaging – the persistence of a mortifying presence that Leiris attempts to translate and name.

HORS DOSSIER

De la signalétique à l'emblématique.**Twining de Charles Loupot.****Pierre Fresnault-Deruelle – page 87**

Ce texte essaie d'explorer quelques-unes des relations entre le texte et l'image dans les placards publicitaires des années 1930. L'auteur tente également de dégager en quoi resurgit une certaine économie de l'emblème qu'il associe à ce qu'il pense être la pensée visuelle. Avec cette courte étude, quelques éléments sont fournis sur ce qu'il en serait d'une esthétique de la communication.

This article tries to explore the relationship between text and image in the advertisements of the thirties. I also try to account for the reasons why emblems find a new way of existence. In this brief analysis some elements are given, too, to define what we could call the esthetics of communication.

Défendre l'irrecevable:**comment l'ethos se substitue au logos dans le Liber amicorum Alain de Benoist.****François-Emmanuel Boucher – page 93**

Publié en 2004, le *Liber Amicorum Alain de Benoist* regroupe les témoignages de plus d'une cinquantaine de penseurs qui, indépendamment de leur allégeance politique, esquissent le portrait d'un homme aux idées controversées, complexes et protéiformes dont l'évolution au cours des quarante dernières années demeure indissociable de celle de la « Nouvelle droite » européenne. L'argumentation oscille entre une défense contre des accusations « fautives » venant d'intellectuels malveillants que l'on décrit comme inféodés à l'ordre établi et l'éloge d'une pensée « libre » et « ouverte » sur une organisation politique différente de la démocratie actuelle définie comme galvanisée par la consommation. Le but sera ici d'examiner l'imbrication constante du genre délibératif dans le portrait que l'on fait d'Alain de Benoist, lequel relève traditionnellement du genre démonstratif. Que ce soit par le biais d'une anecdote sur sa jeunesse, son travail prolifique ou son « refus des modes intellectuelles », il faudra examiner la fine articulation entre ses mœurs et sa pensée, le lien entre l'honnêteté d'un caractère et la véracité d'une doctrine, ou du moins expliquer en quoi, sur le plan rhétorique, les deux éléments semblent

indissociables lorsqu'il s'agit de persuader de la valeur d'une argumentation. Finalement, il faudra expliciter en quoi l'enlacement entre le délibératif et le démonstratif donne à la vie privée une dimension civique dont les jeux de miroirs, selon les cas, discréditent ou glorifient un même individu.

The *Liber Amicorum Alain de Benoist* (2004) gathers the testimony of about sixty people who outline the portrait of a man whose ideas are much debated and whose evolution remains indistinguishable from the "New Right." Paradoxically for a book which aims at rehabilitating a writer, the *Liber amicorum* does not seek so much to defend the ideas of Alain de Benoist as to reveal the features of a "complex" being by means of anecdotes and memories through which the reader will be able to recognize the portrait of a man who is also "honest" and "generous." Far from defending the principle ideas of Alain de Benoist, which, according to the statements of his detractors, are suspect and, consequently, would profit from being defended, the authors of the *Liber amicorum* shift the grounds of debate by focusing on the man and emphasizing his moral values. Thus, the *Liber amicorum* does not aim to justify an intellectual position so much as to reaffirm "distinctions". The systematic reference to the ethos, where the judiciary eloquence prevails, would be related to the discrepancy of the argumentative positions inherent to the debates, as well as to a refusal or to the impossibility of a discussion.

Thierry Bissonnette

Thierry Bissonnette est chercheur postdoctoral (FQRSC) à l'Université de Montréal, où il enseigne la création littéraire. Ses recherches portent sur la vie et l'œuvre de Claude Gauvreau dans une perspective herméneutique. Il est également cofondateur et directeur littéraire des Éditions Le Léopard amoureux.

François-Emmanuel Boucher

François-Emmanuel Boucher a publié un livre sur la laïcisation du christianisme des Lumières à 1848 (*Les Révélations humaines*, Peter Lang, 2005). Dans le cadre de ses recherches au Collège militaire royal du Canada, il s'intéresse à la rhétorique réactionnaire, aux idéologies de droite et d'extrême droite, à la transformation des phénomènes de belligérance au XVIII^e siècle et aux critiques et justifications des pratiques coloniales en Afrique francophone. Il enseigne la littérature des Lumières et l'histoire de la colonisation française en Afrique de l'Ouest. En ligne : http://www.mmc.ca/academic/french/boucher_f.html.

Marie-Claude Bouthillier

Marie-Claude Bouthillier détient un baccalauréat de l'Université Concordia (1986) et une maîtrise en arts visuels de l'Université du Québec à Montréal (1997). Elle a présenté *Demande à la peinture* à la galerie Trois Points en 1997. Elle a aussi exposé ses œuvres à la galerie Vertice (Espagne), à la FNAC de Lyon (France), au Musée de Lachine, au Centre national d'exposition de Jonquière et à Mercer Union (Toronto). En 2001, elle a participé à l'exposition *Métamorphoses et clonage* au Musée d'art contemporain de Montréal et a présenté *Peintures, dessins et quelques lettres* au centre d'exposition Expression à Saint-Hyacinthe. En 2003, en plus de nous proposer *Résister, se dissoudre* à la galerie Occurrence à Montréal (présenté par la suite à l'Écart à Rouyn Noranda et à L'Espace Virtuel à Chicoutimi), elle prenait part à l'événement Voilà Québec en Mexico, Résistencia à la Havane et Five Canadian Painters à Los Angeles. Depuis, on a pu voir *Créature*, à la Chambre Blanche en 2004, et l'exposition de groupe *Comment on devient artiste*, à la Maison de la culture du Plateau-Mont-Royal et au Musée des Maîtres Artisans en 2005.

Sylvie Boyer

Sylvie Boyer est chercheuse postdoctorale à l'Université Paris-13. Ses travaux portent, à la faveur de la psychanalyse, sur des questions de transmission et de filiation dans la littérature personnelle contemporaine. Elle a complété récemment une thèse de doctorat en études littéraires consacrée à la problématique de l'enfant de remplacement dans les œuvres de Michel Leiris et d'Annie Ernaux. Elle collabore depuis de nombreuses années à la revue *Spirale* et a codirigé l'ouvrage collectif *La Mémoire inventée* (Les cahiers du CELAT, 2003). Elle participe actuellement au groupe de recherches « Littérature personnelle et psychanalyse » animé par Jean-François Chiantaretto.

Martine Delvaux

Martine Delvaux est professeure titulaire au Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal. Elle a publié *Histoires de fantômes. Témoignage et spectralité dans des récits féminins contemporains* (PUM, 2005) et *Femmes psychiatriées, femmes rebelles. De l'étude de cas à la narration autobiographique* (Institut Synthélabo, 1998) ainsi qu'un essai-fiction épistolaire en collaboration avec Catherine Mavrikakis : *Ventriloquies* (Leméac, 2003). Un récit est à paraître : *Échographies* (Vents d'ouest, 2007).

Pierre Fresnault-Deruelle

Pierre Fresnault-Deruelle est professeur à l'Université Paris 1 (Panthéon Sorbonne) où il enseigne la sémiologie de l'image. Il est engagé dans la direction du Master Multimédia (médiation culturelle) de son Unité d'enseignement et de recherches (UFR 04). Il est l'auteur de plus de 200 articles, parus dans plusieurs ouvrages. Il est directeur du Musée critique de la Sorbonne. En ligne : <http://mucri.univ-paris1.fr/mucri10/>.

Simon Harel

Simon Harel est professeur titulaire au Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal. Il est directeur du Centre interuniversitaire d'études sur les lettres, les arts et les traditions (CELAT) de cette même université. Parmi ses objets de recherche : l'imaginaire des lieux habités, l'écriture migrante au Québec et les formes actuelles du récit de soi. Il a publié une vingtaine de

monographies et ouvrages collectifs chez plusieurs éditeurs. Parmi ses publications, on retiendra ses titres récents : *Braconnages identitaires. Un Québec palimpseste* (VLB, 2006), *Les Passages obligés de l'écriture migrante* (XYZ, 2005). Il a dirigé, avec A. Russo, *Lieux propices* (Presses de l'Université Laval, 2005). Ses travaux en cours portent sur l'écriture de la méchanceté dans les œuvres de V.S. Naipaul et T. Bernhard, les relations entre architectures, espaces psychiques et littéraires, le statut de la confiance à l'ère du discrédit.

Jamie Herd

Jamie Herd est étudiante au deuxième cycle à l'Université du Québec à Montréal. Elle a fait un B.A. en études françaises et études anglaises avec une mineur en études féministes et études africaines à Truman State University. Elle prépare un mémoire « *Autoportrait en vert* de Marie Ndiaye », sous la direction de Martine Delvaux.

Marie-Pascale Huglo

Professeure agrégée au Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal, Marie-Pascale Huglo s'intéresse au récit dans la littérature contemporaine et à la création littéraire. Elle a publié divers articles et deux essais, *Métamorphoses de l'insignifiant. Essai sur l'anecdote dans la modernité* (Balzac-Le Griot éditeur, 1997) et *Le Sens du récit. Pour une approche esthétique de la narrativité contemporaine* (Presses universitaires du Septentrion, 2007).

Marie-Pier Luneau

Marie-Pier Luneau est professeure au Département des lettres et communications de l'Université de Sherbrooke. Codirectrice du Groupe de recherche sur l'édition littéraire, elle s'intéresse aux stratégies d'écrivains – dont la pratique du pseudonyme –, au statut de l'auteur au Québec et aux rapports entre auteurs et éditeurs. Elle a publié un essai portant sur les stratégies littéraires utilisées par Lionel Groulx intitulé *Lionel Groulx. Le mythe du berger* (Leméac, 2003).

Catherine Mavrikakis

Catherine Mavrikakis est professeure au Département de littératures de langue française de l'Université de Montréal. Depuis 2000, elle a publié

trois romans dont *Fleurs de crachat* (Leméac, 2005), un essai-fiction en collaboration avec Martine Delvaux, *Ventriloquies* (Leméac, 2003), un essai *Condamner à mort. Les meurtres et la loi à l'écran* (PUM, 2005) et un ouvrage collectif : *Un certain genre malgré tout. Pour une pensée de la différence sexuelle à l'œuvre dans l'écriture* (Nota bene, 2006) avec Patrick Poirier.

Alain Milon

Alain Milon est professeur de philosophie à l'Université de Paris 10 et directeur des Presses universitaires de Paris 10. Ses dernières publications : « Maurice Blanchot, lecteur de René Char? », dans E. Hoppenot (dir.), *Blanchot de proche en proche* (Éd. Complicités, 2007) ; « *La Fabrication de l'écriture à l'épreuve du temps* », dans E. Hoppenot (dir.), *L'Épreuve du Temps chez Maurice Blanchot* (Éd. Complicités, 2006) ; *Le Livre et ses espaces multiples* (Presses universitaires de Paris 10, 2007) ; *L'Écriture de soi : ce lointain intérieur. Moments d'hospitalité littéraire autour d'A. Artaud* (Encre marine, 2005) ; *La Réalité virtuelle. Avec ou sans le corps* (Éd. Autrement, 2005) ; *Contours de lumière : les territoires éclatés de Rozelaar Green* (Éd. Draeger, 2002) ; *L'Art de la Conversation* (PUF, 1999) ; *L'Étranger dans la Ville. Du rap au graffiti mural* (PUF, 1999) ; *La Valeur de l'information : entre dette et don* (PUF, 1999).

Catherine Morency

Étudiante à l'Université de Montréal, Catherine Morency travaille actuellement à une thèse en littérature qui porte sur la pensée de l'œuvre dans la poésie moderne. Elle a dirigé un essai collectif intitulé *La Littérature par elle-même* (Nota bene, 2005) et fait paraître, sous pseudonyme, quelques poésies (*Les Impulsions orphelines*, Éd. du Léopard amoureux, 2005), une étude sur le dialogue texte-image chez Roland Giguère (*Les Heures bleues*, 2006) ainsi qu'un essai consacré à la chorégraphe Marie Chouinard (*Varia*, 2006).

VICTOR?
UN OUTIL INDISPENSABLE
POUR LA GESTION
DES ABONNEMENTS!



victor

LE LOGICIEL D'ABONNEMENT
DE LA MAISON

Pour piloter votre petite ou grande entreprise
VICTOR est la référence en termes de logiciel d'abonnement.
Pour en faire l'essai, parlez-en à quelqu'un de chez nous.

- > doté d'un volet de comptabilité et de production de rapports
 - > accessible sur Internet
 - > roule sur MAC et PC
 - > bilingue (français-anglais)
 - > mises à jour automatiques

SoDEP

440, RUE SAINTÉ-CATHERINE OUEST, BUREAU 716, MONTRÉAL QC H3B 1A7
T/ 514 397-8646 F/ 514 397-6881 INFO@SODEP.QC.CA WWW.SODEP.QC.CA

ICI Service Clientèle
SODEP
Québec 101

PROCHAINS NUMÉROS (titres de travail)

Vol. 35, n° 2 : L'imaginaire des ruines; vol. 35, n° 3 : Poétiques de l'archive; vol. 36, n° 1 : Le symbole : réflexions et enjeux contemporains.

• Les personnes qui désirent soumettre un projet de dossier ou encore un article pouvant éventuellement s'intégrer à l'un des dossiers à venir sont priées de faire parvenir leur texte dans les meilleurs délais à la direction de Protée.

ANCIENS NUMÉROS DISPONIBLES

• 1983, vol. 11 / n° 3 : Études sémiotiques. • 1984, vol. 12 / n° 1 : Point de fugue : Alain Tanner; vol. 12 / n° 2 : L'énonciation; vol. 12 / n° 3 : Philosophie et Langage. • 1985, vol. 13 / n° 3 : L'art critique. • 1986, vol. 14 / n° 1/2 : La lisibilité; vol. 14 / n° 3 : Sémiotiques de Pellan. • 1987, vol. 15 / n° 1 : Archéologie de la modernité; vol. 15 / n° 2 : La traductique; vol. 15 / n° 3 : L'épreuve du texte (description et métalangage). • 1988, vol. 16 / n° 3 : La divulgation du savoir. • 1989, vol. 17 / n° 1 : Les images de la scène; vol. 17 / n° 2 : Lecture et mauvais genres; vol. 17 / n° 3 : Esthétiques des années trente. • 1990, vol. 18 / n° 1 : Rythmes; vol. 18 / n° 2 : Discours : sémantiques et cognitions; vol. 18 / n° 3 : La reproduction photographique comme signe. • 1991, vol. 19 / n° 2 : Sémiotiques du quotidien; vol. 19 / n° 3 : Le cinéma et les autres arts. • 1992, vol. 20, n° 1 : La transmission; vol. 20, n° 2 : Signes et gestes; vol. 20, n° 3 : Elle signe. • 1993, vol. 21, n° 1 : Schémas; vol. 21, n° 2 : Sémiotique de l'affect; vol. 21, n° 3 : Gestualités. • 1994, vol. 22, n° 1 : Représentations de l'Autre; vol. 22, n° 2 : Le lieu commun; vol. 22, n° 3 : Le faux. • 1995, vol. 23, n° 1 : La perception. Expressions et Interprétations; vol. 23, n° 2 : Style et sémosis; vol. 23, n° 3 : Répétitions esthétiques. • 1996, vol. 24, n° 1 : Rhétoriques du visible; vol. 24, n° 2 : Les interférences; vol. 24, n° 3 : Espaces du dehors. • 1997, vol. 25, n° 1 : Sémiotique des mémoires au cinéma; vol. 25, n° 2 : Musique et procès de sens; vol. 25, n° 3 : Lecture, traduction, culture. • 1998, vol. 26, n° 3 : Logique de l'icône.

• 1999, vol. 27, n° 1 : La Mort de Molière et des autres; vol. 27, n° 2 : La Réception; vol. 27, n° 3 : L'Imaginaire de la fin. • 2000, vol. 28, n° 1 : Variations sur l'origine; vol. 28, n° 2 : Le Silence; vol. 28, n° 3 : Mélancolie entre les arts. • 2001, vol. 29, n° 1 : La Société des objets. Problèmes d'interobjectivité; vol. 29, n° 2 : Danse et Altérité; vol. 29, n° 3 : Iconoclasmes : langue, arts, médias. • 2002, vol. 30, n° 1 : Les formes culturelles de la communication; vol. 30, n° 2 : Sémiologie et herméneutique du timbre-poste; vol. 30, n° 3 : Autour de Peirce : poésie et clinique. • 2003, vol. 31, n° 1 : La transposition générique; vol. 31, n° 2 : Cannes hors projections; vol. 31, n° 3 : Lumières. • 2004, vol. 32, n° 1 : Mémoire et médiations; vol. 32, n° 2 : L'archivage numérique : conditions, enjeux, effets; vol. 32, n° 3 : La rumeur. • 2005, vol. 33, n° 1 : L'allégorie visuelle; vol. 33, n° 2 : Le sens du parcours; vol. 33, n° 3 : Filiations. • 2006, vol. 34, n° 1 : Fortune et actualité de Du sens; vol. 34, n° 2-3 : Actualités du récit. Pratiques, théories, modèles. • 2007, vol. 35, n° 1 : Échos et résonances.

ABONNEMENT

Protée paraît trois fois l'an
(taxes et frais de poste inclus)

Canada

1 an : individuel 35 \$ (étudiant 20 \$); institutionnel 40 \$
2 ans : individuel 63 \$ (étudiant 36 \$); institutionnel 72 \$
3 ans : individuel 87 \$ (étudiant 51 \$); institutionnel 102 \$

États-Unis

1 an : individuel 40 \$; institutionnel 54 \$
2 ans : individuel 72 \$; institutionnel 97 \$
3 ans : individuel 108 \$; institutionnel 138 \$

Autres

1 an : individuel 45 \$; institutionnel 60 \$
2 ans : individuel 81 \$; institutionnel 108 \$
3 ans : individuel 122 \$; institutionnel 153 \$

Avec un abonnement individuel de 2 ans, vous recevez 2 numéros gratuits de votre choix ;
avec un abonnement individuel de 3 ans, vous recevez 3 numéros gratuits de votre choix. Cette offre s'applique aux volumes non épuisés.



Veillez m'abonner à la revue pour ___ an(s) à partir du volume ___ n° ___ .

Version imprimée

Version électronique (cédérom annuel)

Nom _____

Adresse _____

_____ adresse électronique _____

L'étudiant doit joindre une pièce justificative.

Chèque tiré sur une banque canadienne, en dollars canadiens; mandat-poste en dollars canadiens, fait à l'ordre de Protée, département des arts et lettres, Université du Québec à Chicoutimi, 555, boul. de l'Université, Chicoutimi (Québec), G7H 2B1.

POLITIQUE ÉDITORIALE

Protée est une revue universitaire dans le champ diversifié de la sémiotique, définie comme science des signes, du langage et des discours. On y aborde des problèmes d'ordre théorique et pratique liés à l'explication, à la modélisation et à l'interprétation d'objets ou de phénomènes langagiers, textuels, symboliques et culturels, où se pose, de façon diverse, la question de la **signification**.

Les réflexions et les analyses peuvent prendre pour objet la langue, les textes, les œuvres d'art et les pratiques sociales et culturelles de toutes sortes et mettre à contribution les diverses approches sémiotiques développées dans le cadre des différentes sciences du langage et des signes : linguistique, théories littéraires, philosophie du langage, esthétique, théorie de l'art, théorie du cinéma et du théâtre, etc.

La revue met aussi en valeur les pratiques sémiotiques proprement dites, et fait ainsi une place importante à la production artistique. Chaque numéro reçoit la collaboration d'un ou de plusieurs artistes (peintre, sculpteur, graveur, dessinateur ou designer). *Les œuvres choisies doivent être inédites* et c'est à la revue qu'il incombe de faire le choix iconographique final. **Protée** fait le plus possible place à la production culturelle « périphérique » et aux contributions « régionales » à l'étude des thèmes choisis.

Chaque numéro de la revue se partage habituellement en deux sections : 1) un dossier thématique regroupant des articles abordant sous différents angles un même problème, 2) des documents et articles hors dossier et/ou des chroniques et points de vue critiques.

Les propositions de dossiers thématiques soumises au Comité de rédaction doivent présenter clairement le thème choisi, ses enjeux et ses objectifs, de même que sa pertinence par rapport à la politique éditoriale de la revue. Elles doivent être accompagnées pour la première évaluation de la liste des collaborateurs présentés. La seconde évaluation des dossiers, faite un an avant la date présumée de publication, juge des modifications apportées, examine la liste des collaborations confirmées et établit une date définitive de parution. *Chaque dossier doit comprendre au moins six contributions inédites* (d'un maximum de 20 pages dactylographiées chacune, à raison de 25 lignes par page) et ne doit pas dépasser dix contributions). Le(s) responsable(s) dont le projet de dossier est accepté par le Comité de rédaction s'engage(nt), vis-à-vis de la revue, à respecter le projet soumis, à fournir un dossier similaire à celui qui a été proposé et accepté ainsi qu'à produire les documents pour la date convenue. En revanche la revue s'engage, vis-à-vis du ou des responsable(s), à fournir le soutien technique et logistique nécessaire à la réalisation du dossier et éventuellement à suggérer des collaborations soumises directement à la revue.

Les articles soumis sont envoyés anonymement à trois membres du Comité de lecture ou à des lecteurs spécialistes des questions traitées. Les auteurs sont avisés de la décision de publication ou des éventuelles modifications à apporter à leur texte dans les mois suivant la réception de leur article. Dans le cas d'un refus, l'avis est accompagné des raisons qui l'ont motivé. Les documents reçus ne sont retournés que s'ils sont accompagnés d'une enveloppe de retour dûment affranchie. Les auteurs sont tenus de respecter le protocole de rédaction.

PROTOCOLE DE RÉDACTION

Les collaborateurs de **Protée** sont instamment priés

1. d'inscrire, sur la première page, en haut, le titre du texte ; de présenter celui-ci à double interligne (25 lignes par page) sans ajouter de blanc entre les paragraphes, sauf devant un intertitre ;
2. d'éviter les CAPITALES, petites ou grandes, ou le **caractère gras**, préférer l'*italique* ou encore les « guillemets français » pour accentuer ou signaler certains mots, par exemple les mots étrangers ;
3. de faire suivre immédiatement une citation par l'appel de note qui s'y rapporte, avant toute ponctuation ;
4. de mettre en italique, dans les notes, le titre des livres, revues et journaux, et de mettre simplement entre guillemets les titres d'articles, de poèmes ou de chapitres de livres ;
5. de présenter, de la façon suivante, les références bibliographiques :
Benveniste, É. [(1966) 1974] : « Formes nouvelles de la composition nominale », *BSL*, repris dans *Problèmes de linguistique générale*, tome 2, Paris, Gallimard, 163-176.
Greimas, A.J. et J. Courtés [1979] : *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, tome 1, Paris, Hachette ;
6. de ne mettre les majuscules dans un titre d'ouvrage qu'au premier substantif et aux mots qui le précèdent ; de suivre les règles de M.-É. de Villiers (*Multidictionnaire de la langue française*, Montréal, Québec Amérique, 2003) concernant les titres dans le corps du texte ;
7. de suivre les règles de la langue du texte pour les titres d'ouvrages étrangers ;
8. de placer les citations de plus de trois lignes en retrait à la ligne ;
9. de limiter leur texte à un maximum de vingt pages ;
10. d'expédier, le cas échéant, la disquette (format 3,5 po) contenant leur document ; la revue utilise le texteur *Word* de Microsoft pour le Macintosh. Les documents préparés avec d'autres logiciels et ceux qui sont produits au moyen de logiciels Microsoft-DOS ou Microsoft-Windows sont également acceptés, pourvu qu'ils soient sauvegardés sous format « Document Word » ou « Texte mis en forme RTF » ;
11. de fournir, s'il y a lieu, les photos (noir et blanc) « bien contrastées » sur papier glacé 8 x 10 po (200 x 250 cm) ou les diapositives ou les images numérisées sous format TIFF ou EPS (300 ppp). Ces images ne devront, en aucun cas, être puisées sur Internet et les collaborateurs devront s'assurer que les droits de reproduction ont été cédés, ou du moins fournir les noms des organismes qui représentent les artistes ;
12. d'annexer un résumé succinct, en français et en anglais, à leur texte, ainsi qu'une brève notice biographique.