

REVUE INTERNATIONALE D'ART ET D'ARTOLOGIE

*O Poeta é um fingidor,
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente.*

Fernando Pessoa

L'encre toujours déborde d'une absence. Pour qui écrit, voue son existence à cette exaltation de la langue dans le feu des images et du sens, il importe de ne jamais atteindre ce qui manque. L'évoquer. Juste l'évoquer. La vérité d'une œuvre n'est complète que dans la jouissance de ce manque. Les mots retissent la présence de celui qu'être a déchiré. Un instant ils le suspendent à son seul souffle et ce souffle le porte dans le plein temps de l'absence et du désir de porter à son comble ce qui l'aveugle, à le faire voyant. L'écriture est la trace d'une présence au cœur de ce qui la ruine.

Guy Knerr

NUMÉRO 1. DÉCEMBRE 2017

La Revue internationale d'art et d'artologie est une revue en ligne qui est hébergée par le site « effet-de-vie.org ».

Son ambition est la quête d'une définition mondiale de l'art.

Elle publie ses articles en langue originale avec des résumés en anglais et en français.

Publication semestrielle. ISSN 2491-6366

Revue fondée par

Marc-Mathieu Münch, professeur émérite à l'Université de Lorraine (France),
Helena Bonito Couto Pereira, professeure à l'Université Presbytérienne Mackenzie (Brésil),
François Guiyoba, professeur à l'ENS de Yaoundé (Cameroun),
Tayeb Bouderbala, professeur à l'Université de Batna (Algérie).

Le comité scientifique de la revue est en cours de formation.
Il comprendra des chercheurs, des créateurs et des interprètes
de plusieurs disciplines

SOMMAIRE

Présentation de la revue en français et en anglais	3
I - Table ronde 17.126 du Congrès de l'Association internationale de littérature comparée (AILC) de Vienne, 2016, Introduction (anglais)	5
1. Helena Bonito Couto Pereira, La fraternité des arts à l'épreuve des adaptations du poème <i>Morte e vida severina</i> de João Cabral de Melo Neto	12
2. Edouard Djob Li Kana, La force au cœur de la création littéraire et cinématographique de Sembène Ousmane	16
3. Julie Brock, L'œuvre littéraire comme un germe de la création. Une lecture singulière du roman <i>La Face d'un autre</i> d'Abe Kôbô	21
4. Marc-Mathieu Münch, Fiction et effet de vie, deux faces du même code universel des arts ?	27
5. François Guiyoba, La fraternisation des arts en Afrique noire traditionnelle : polyvalence des artistes et entrelacement des arts	31
6. Tayeb Bouderbala, Invariants et perspectives transculturelles dans l'œuvre d'Adonis	41
7. Biographie des auteurs	55
II - Rencontre de <i>Flamme</i>, sculpture en terre cuite chamottée d'Anne-Sophie Boutry	57
III - Entretien avec le compositeur Jean-Jacques Werner	58
IV - Comptes rendus	
- de L'Œuvre d'art dans le discours. Projet, signe, discours , sous la direction de Denis Huneau, Nathalie Le Luel, Laura Naudeix, et Anne Vincent, éd. Delatour France	62
- de Rita Ezrati - Peindre Écouter Écrire , de Jean-Jacques Nattiez, éd. Delatour France	66
- de L'invention de la musique, essai sur un paradigme pythagoricien , de Joël Figari, éd. Delatour France	67

PRÉSENTATION DE LA REVUE

Qu'elle soit expérimentale, intuitive ou rationnelle, la recherche scientifique ne progresse bien que si elle veille à définir les concepts avec la plus grande pertinence possible. Or dans le domaine de la recherche en art, il n'y a pas de discipline dévouée à toujours mieux préciser le concept d'art.

Aussi voyons-nous partout que les chercheurs se préoccupent d'étudier les arts à partir de tous les points de vue particuliers que leur donnent les sciences humaines et même biologiques sans se préoccuper d'une synthèse. Cela donne un grand nombre de disciplines affrontées qui s'enferment dans leurs spécialités et font semblant de ne pas voir –ce qui est pourtant évident– que les arts touchent tous les humains et, surtout, le tout de l'humain.

Bien entendu cette situation arrange un certain nombre de gens : tous ceux à qui la spécialisation de la recherche offre une discipline qui se veut dominante et tous ceux, très nombreux, à qui la non-définition du concept d'art permet en fait de vivre et de valoriser sans le dire une esthétique parmi d'autres dont ils sont les admirateurs.

Pour lancer cette revue, nous partirons du principe qu'il n'est pas du tout prouvé que l'art est indéfinissable et qu'il incombe donc tout à fait naturellement à la recherche de voir jusqu'où et comment on pourrait le définir.

D'où le mot d' « artologie » que nous mettons dans le titre. Il adresse un appel à tous ceux qui, ne pouvant s'empêcher de se servir du mot art aussi bien pour une réalisation d'Oscar Niemeyer, que pour un masque africain, que pour un Nô japonais, que pour *La Victoire de Samothrace* ou pour une fugue de Jean-Sébastien Bach, se posent malgré tout la question de savoir si l'art n'a pas quand même un régime spécifique qui le distingue de toutes les autres occupations et préoccupations humaines.

Le moment est favorable. Le vingtième siècle hyper-intellectuel est terminé. Il a trop donné à la taxinomie qui n'est le plus souvent que de la subjectivité présentée comme objective. On a maintenant repéré le paralogisme qui consiste à dire qu'il n'y a que des différences entre les œuvres alors que, comme les notes du piano, elles n'existent que dans un ensemble limité et donc définissable. On est en train de découvrir que l'ère post-moderne se termine au profit d'une ère du tout-monde capable, elle, de combiner, domaine par domaine, le pluriel des pratiques avec le singulier du domaine considéré. Il est enfin possible de s'appuyer sur la pensée complexe qui est indispensable pour un phénomène, l'art, dont le fonctionnement est particulièrement complexe et mystérieux.

La création de cette revue se présente donc comme un appel à tous les chercheurs de bonne volonté pour reprendre à nouveaux frais la question d'une éventuelle définition anthropologique de l'art.

Dans ce numéro de lancement, nous publions d'abord les communications qui ont été prononcées au Congrès mondial AILC de Vienne 2016 dans le cadre de la table ronde 17.126 « Dans quelle mesure l'effet de vie est-il la condition du langage artistique ? » Nous y ajoutons trois rubriques consacrées respectivement à un entretien avec un artiste, à une « Rencontre » avec une œuvre d'art et enfin à des comptes rendus.

Le comité de lecture international est en cours de formation autour de
Marc-Mathieu Münch, professeur émérite à l'université de Lorraine (France),
Helena Couto Pereira professeure à l'université Mackenzie de São Paulo (Brésil),
François Guiyoba, professeur à l'ENS de Yaoundé (Cameroun),
Tayeb Bouderbala, professeur à l'université de Batna (Algérie).

PRESENTATION OF THE REVIEW¹

The scientific research, be it experimental, intuitive or rational, can only progress with efficiency when the concepts are defined with the greatest possible pertinence. Now, there is no branch of the research in Art that would be dedicated to state, always more accurately, the very concept of art.

That's why research workers everywhere in the world are studying the arts from all the peculiar viewpoints sprung from the human and even biological sciences, and are not being concerned in synthesis. As a result a large number of research branches are confronting each others, each one locked in their specific field of study, pretending not to see (what is yet obvious) that the arts affect every human being and above all everything that makes a human being. Of course this situation suits some people, those whom specialization in research allows to create a self-styled dominant branch and the -very numerous- ones who use the absence of a definition for the concept of Art to live accordingly to the one aesthetics they favour and to covertly promote it.

In order to launch this magazine we make it a matter of principle that: nobody has yet proven that Art would be impossible to define; therefore it is the task of research workers to see how and how far they can define it. Hence the word "artologie" in the title. It is an appeal to everyone who, while using the word "art" for a work by Oscar Niemeyer as well as for an African mask or a Japanese Noh play or the Winged Victory of Samothrace or a fugue by Johann Sebastian Bach, still wonders whether art follows or not some specific rule that differentiates it from all the other human occupations and preoccupations. The present time is the right time. The over-intellectual 20th century has ended. Too much time has been spent on taxinomy –which too often was indeed subjectivity presented as objectivity. We have now marked the following paralogism that there are merely differences between the works; whereas, like the notes of a piano, they only exist in a limited, thus definable whole. We are discovering that the post-modern era is ending for the benefit of an all-world era when it will become possible to combine, field of study by field of study, the plural of the doings with the singular of the chosen field. It is finally possible to use as foundation the complex thought that is essential to the phenomenon Art and its especially complex, mysterious working.

The creation of this magazine is then an appeal to all research workers of goodwill to look again through a possible anthropological definition of Art. In this launching issue we start with the publication of the papers read at the 2016 ICLA World Congress in Vienna during the group section 17.126 "Dans quelle mesure l'effet-de-vie est-il la condition du langage de l'art ? / To what extent is the effect-of-life the condition to a language of Art?" We join three headings giving respectively an interview with an artist, a « meeting » with a work of art and finally a book review. The international reading committee is currently in the process of formation around Marc-Mathieu Münch, emeritus professor at the University of Lorraine (France), Helena Bonito Couto Pereira, professor at the Mackenzie University (São Paulo, Brasil), François Guiyoba, professor at the ENS of Yaounde (Cameroon), Tayeb Bouderbala, professor at the University of Batna (Algeria).

¹ Nous remercions très vivement Marie-Odile Barthélemy pour son aimable traduction.

XXI^e CONGRÈS DE L'ASSOCIATION INTERNATIONALE DE LITTÉRATURE COMPARÉE (AILC) DE VIENNE, 2016

TABLE RONDE 17.126

Dans quelle mesure l'effet de vie est-il la condition du langage de l'art ?

INTRODUCTION²

La théorie de l'effet de vie est née de la découverte d'abord dans les arts poétiques des grands écrivains du monde entier et ensuite dans les textes de nombreux grands créateurs des autres arts, d'un invariant anthropologique.

Dans le domaine des sciences humaines, l'invariant joue un rôle semblable à celui de l'expérimentation dans les sciences exactes : il indique une opinion générale qui peut, qui doit être considérée par tous les penseurs raisonnables.

Bien entendu, l'invariant de l'effet de vie est une opinion subjective. Mais les sciences humaines ne fonctionnent pas comme les sciences exactes. Elles concernent le vivant et parce qu'elles concernent le vivant, il leur faut intégrer la diversité subjective des humains sauf à laisser de côté une part importante de leurs données. Une science qui ne prend pas en compte toutes les données de son domaine est une science fautive.

Mais dès que l'on intègre la subjectivité dans les données d'une recherche en sciences humaines, on y intègre aussi, nécessairement, le jugement de valeur. Il est en effet impliqué dans la subjectivité. Si l'on veut donc savoir ce que c'est que l'art, si on veut le définir, on a tout intérêt à s'adresser aux grands artistes, c'est-à-dire à ceux dont les œuvres sont passées à la postérité.

Si l'invariant de l'effet de vie se trouve toujours chez les grands artistes reconnus et partiellement seulement chez les critiques, les politiques, les commerçants ou le grand public, ce n'est pas une faiblesse scientifique, mais au contraire un élément positif. Car, justement, l'invariant de l'effet de vie intègre dans sa définition la question de la valeur. Il affirme qu'une œuvre est réussie dès lors qu'elle est capable dans la durée de créer dans le corps-esprit-cerveau d'un récepteur un effet de vie. Un effet de vie qui met en éveil, en émoi toutes les facultés, toutes les aptitudes de l'être humain.

Il n'est évidemment pas possible de rappeler ici tous les arguments, toutes les preuves rassemblées et publiées par différents chercheurs depuis plusieurs décennies.³

Mais on peut ajouter rapidement que l'invariant de l'effet de vie se double d'un petit nombre de corollaires qui, sans constituer les règles de l'art, en définissent les principales conditions. Pour

² Nous remercions très vivement les organisateurs du Congrès de Vienne AILC qui nous autorisent à publier ici nos communications. Un résumé anglais des communications sera publié directement par l'AILC.

³ Voyez le site de l'« effet-de-vie.org » et plus particulièrement la rubrique « Bibliographie » et la rubrique « Bonnes feuilles », Introduction à l'artologie.

qu'une œuvre soit réussie dans la durée auprès de publics différents, elle doit au minimum viser six qualités. Il lui faut un matériau incitatif traité par un créateur sachant « jouer » avec ce matériau pour créer des formes vives cohérentes capables de plurivalence et de co-création avec le récepteur.

Ces éléments peu nombreux – mais dont la combinatoire demande un immense talent – peuvent ensuite se combiner avec le grand nombre d'éléments variants qui interviennent dans une œuvre d'art.

La thèse de l'effet de vie en arrive donc à ce préalable capital que l'œuvre d'art n'est pas un objet, mais un fonctionnement et, pour être plus précis, un fonctionnement mettant dans une interaction (partiellement) prévue par le créateur tous les aspects et de l'objet qu'il est et du sujet qui le recevra. Il est donc impossible d'étudier aucun aspect particulier comme le fond ou la forme ou la fonction, ou le mouvement... d'une œuvre sans commencer par en expérimenter la puissance de vie !

Comme il n'était pas possible, à Vienne, dans le cadre restreint d'une table ronde d'aborder tous les aspects de la théorie de l'effet de vie, nous avons tenu compte au mieux de nos recherches en cours.

Helena Bonito Couto Pereira a ainsi choisi de mettre au banc d'essai la délicate question du passage d'un art à l'autre. Elle prend le cas du célèbre poème, *Morte e Vida Severina* de Cabral de Melo Neto qui est passé avec succès de sa version originale en poésie à une version théâtrale, puis à une mini-série télévisuelle, puis à une bande dessinée et enfin à une animation pour le cinéma.

Elle montre grâce à des exemples précis comment la force vive du premier texte peut retrouver au cinéma, mais par des moyens différents, spécifiques à l'image cinématographique, une force semblable à celle de l'original mais adaptée à un autre public.

De son côté Édouard Djob-Li-Kana a choisi d'étudier comment l'écrivain-cinéaste Sembène Ousmane réussit à étendre vers son long métrage, *La Noire de...*, l'effet qu'il avait d'abord réussi dans l'une des nouvelles de son recueil *Voltaïque*. Esthétiquement parlant, les deux œuvres reposent sur la « force » de l'histoire d'une jeune Sénégalaise qui, d'abord heureuse de venir en France avec ses maîtres s'y retrouve presque en situation d'esclavage et finit par se suicider. Sa communication montre comment le jeu des mots et des formes narratives donnent au texte sa forme et comment cette force est rendue au cinéma par les mouvements de la caméra, par le jeu des plans et par les sons. Chaque art a ses particularités, mais l'enjeu est le même.

La communication de Julie Brock aborde la question très difficile de la diversité des lectures et plus généralement de la réception des œuvres d'art. Pour en bien parler, il faut se fonder sur des expériences précises et documentées. Aussi Julie Brock choisit-elle de confronter sa première lecture de *La Face d'un autre* d'Abe Kôbô avec celle d'Abe Kôbô lui-même telle qu'il la lui a confiée dans une interview de 1989. Il en résulte que la façon dont on comprend ou interprète tel ou tel aspect d'une œuvre peut entraîner des conséquences majeures non seulement sur le sens de l'œuvre mais même sur la définition du genre qu'elle exemplifie.

De mon côté, j'ai tenté de montrer que si la recherche du vingtième siècle refuse la définition de la nature même de l'art littéraire, elle ne peut s'empêcher d'y venir, tellement il est difficile de nier l'intuition que l'art existe. Ainsi, Gérard Genette, dans *Fiction et diction* a-t-il tenté de le définir par les deux moyens que sont « fiction » et « diction. » Ainsi Jean-Marie Schaeffer, dans *Pourquoi la fiction ?* a-t-il défini la fiction comme une « feintise ludique partagée typique de l'humain ». Il s'agit presque d'une définition universelle ; elle est d'ailleurs fort proche celle de l'effet de vie. Quant à Françoise Lavocat, dans son récent *Fait et Fiction* elle est attirée par l'idée que la fiction est une donnée universelle de l'esprit humain.

Ensuite François Guiyoba montre que la fraternité des arts est générale en Afrique noire traditionnelle parce que, finalement, tous les arts visent la maîtrise des forces surnaturelles et parce

que les artistes et les publics fraternisent dans la vie elle-même. Aujourd'hui, si d'un côté l'influence occidentale tend à abâtardir l'art traditionnel, on remarque aussi que son unité profonde favorise, comme chez Francis Bebey, la quête contemporaine de médialité et de médiasécriture.

Enfin Tayeb Bouderbala a mis l'accent sur quelques-uns des nombreux rapprochements qu'il faut faire entre la théorie de l'effet de vie et l'œuvre du grand poète Adonis. Adonis, qui est né en 1930, en Syrie, qui est allé vivre ensuite à Beyrouth, puis à Paris est en fait un citoyen du monde. Sa pensée, son action et son art reposent sur la terre-mère, sur l'unité des origines, sur les premiers mythes et sur ces valeurs universelles que sont la fraternité, la liberté, la créativité. Sur ces bases, il vise un art total ouvert à toute l'humanité mais respectant partout à la fois l'invariant et le mouvant. Sa vocation de poète est transgénique, transdisciplinaire et transnationale mais dans une langue personnelle s'adressant à tous. Il incarne « l'enfantement continu des formes-vies », ce qui est évidemment proche de notre dialectique du pluriel du beau et du singulier de l'art, mais le généralise à toutes les cultures.

On le voit, toutes ces communications impliquent la nécessité d'une théorie englobante de l'art combinant un singulier, celui de l'effet de vie, et un pluriel, celui de la variété des esthétiques et des lectures. Avec Adonis, nous allons même au delà de l'art jusqu'au singulier-pluriel des cultures. Mais n'est-il pas normal que l'art, qui est un chapitre de la culture, développe à sa manière l'invariant de la culture qui est de trouver une réponse au terrifiant mystère de la condition humaine ?

[Marc-Mathieu Münch](#)

2016 ICLA World Congress in Vienna group section 17.126

**Dans quelle mesure l'effet-de-vie est-il la condition du langage de l'art ?
To what extent is the effect-of-life the condition to a language of Art?**

INTRODUCTION⁴

Our warmest thanks to the organizers of the ICLA World Congress in Vienna for allowing us to publish here our papers. A summary of the papers, written in English, will be published directly by the ICLA.

The effect-of-life theory has sprung from the discovery of an anthropological invariant, at first in the poetic arts of the best-known writers throughout the world, then in the works of a lot of major creators in the other arts.

The research workers in human sciences make use of the invariant as they use experimenting in exact sciences: it is a marker for a widespread opinion that can and should be taken into account by every sensible thinker.

Of course the effect-of-life invariant shows a subjective opinion. But the human sciences don't work like the exact sciences. The former ones are concerned with life and, because of that, must include the subjective diversity of the human beings; failing that, a major part of the data is missed out. There is a fault in science should its own field of study not be fully covered.

⁴ Traduction Marie-Odile Barthélemy : un grand merci.

But no sooner do the data of a research in human sciences include subjectivity than they also include value judgment, which is implied in subjectivity.

In order to know what Art is and to define it, we should turn towards the famous artists, whose works keep being well-known.

If the effect-of-life invariant is always found in the works of the acknowledged artists, but only partly noticed by the critics, the politicians, the art dealers, even the general public, then it is no scientific weakness but on the contrary a positive element.

As a matter of fact the effect-of-life invariant includes in its very own definition the notion of value. The invariant shows that a work of art can be called a success if, at all times, it creates an effect-of-life in the body-mind-brain of the audience –such an effect-of-life as awakens every faculty, capacity and emotion within a human being.

It is obviously not here the place to again write up all the evidence gathered and published by research workers for now several decades.⁵

We can nevertheless summarize that the effect-of-life invariant operates with a small number of corollaries which, setting no rule for an art, define the key conditions for Art. In order that a work of art becomes a lasting success with various types of audience, it must at least aim at six qualities: some incentive material, handled by a creator who knows how to play the game with it, so as to shape coherent, vivid connections in the recipient's mind, raising multivalence and initiating a process of joint-creation.

These few invariant elements, the combination of which requires vast talent though, can then be combined with the many variant elements that come into a work of art.

The effect-of-life theory has therefore reached this fundamental preliminary: that an artwork is not only an object but a process, more precisely the one -only partially- foreseen by the artist himself, to put into interaction all the aspects of the object it really is and of the subject who will receive it.

As a consequence it is impossible to study any specific aspect of a work of art, such as substance, wording, function or movement... without firstly experiment the artwork's vividness!

The present time is the right time. The over-intellectual 20th century has ended. Too much time has been spent on sheer analysis and on taxinomy –which too often was indeed subjectivity presented as objectivity. We have now marked the following paralogism that there are merely differences between the works; whereas, like the notes of a piano, they only exist in a limited, thus definable whole. We are discovering that the intellectual, post-modern era is ending for the benefit of a new all-world era when it will become possible to combine, field of study by field of study, the plural of the doings with the singular of the chosen field. We have finally understood that there is a specific human nature, and that in order to know it we need a complex thought including mystery. What is more complex and more mysterious, also more precise, than the way a work of art is operating?

As it was not possible in Vienna, in the small frame of a group section, to encompass all the aspects of the effect-of-life theory, we put forth the researches we are currently carrying on.

Helena Bonito Couto Pereira has chosen to confront with the subtle issue of the change from a form of art to another one. She studies here the famous poem by Cabral de Melo Neto, *Morte e Vida Severina*, which has successfully been transposed from the original poetry to a theatrical version, then a TV mini-series, then a graphic novel, finally an animated film. She uses precise examples to

⁵ Please look up in the website effet-de-vie.org more specifically under the headings "Bibliographie" and "Bonnes feuilles – Artologie".

show how the calling power raised by the initial text is conveyed in the visual adaptations through specific channels, raising a power similar yet aiming at a different audience.

Édouard Djob-Li-Kana demonstrates how the writer and film-maker, Sembène Ousmane, succeeded in expanding into his film, *La Noire de...*, the effect he had previously created in the eponymous short story from his anthology *Voltaïque*. From an aesthetic viewpoint both works rely on the "strength" of the story: a young Senegalese woman, at first happy to move to France with her employers, finds herself trapped in nearly slavery and ends up committing suicide. This paper shows how the story's strength is rendered in the text by playing with the wording and the narrative forms, and in the film with the sounds, camera moves and shots. Each form of art has its own stylistic particularities though the aim remains the same.

Julie Brock's paper deals with the difficult issue of the multiple ways to read and more generally to receive any artwork. This process can be stated clearly only if based on one's precise, documented experience. So Julie Brock has decided to confront her own first reading of *The Face of Another* by Kōbō Abe with Abe's own, as he told her in an interview in 1989. It follows that the way one recipient understands some aspect of an artwork can cause major changes not only in the work's general meaning but even in the definition of the genre it exemplifies.

For my part I have tried to demonstrate that, while the twentieth-century researchers are reluctant to define the very nature of "literature", they cannot but come always closer to it, so very difficult it is to negate the intuition that Art does exist. Thus, Gérard Genette has tried to define it, in *Fiction et diction*, through these mediums, "fiction" and "diction". Thus, Jean-Marie Schaeffer has defined fiction, in *Pourquoi la fiction?* as "feintise ludique partagée / shared imaginative reality"; it is well-nigh a universal definition and very close to the effect-of-life. Thus Françoise Lavocat, in her recently-published *Fait et Fiction*, finds attractive the idea of fiction as a universal fact of the human mind.

François Guiyoba shows that the unity of all the arts is a widespread reality in the traditional African societies: on one hand all the arts aim at controlling the supernatural powers, on the other hand artists and audience are developing a feeling of fellowship in real life. If today the Western style gets often mixed with the ethnographic art, yet the latter's deep unity fosters the current search for "médialiture" and "médiascripture", as can be found in the various works of Francis Bebey.

Last but not least, Tayeb Bouderbala emphasizes some of the many points of similarity between the effect-of-life theory and the work of the great poet, Adonis. Adonis who is born in 1930 in Syria, who moved later to Beirut and then to Paris, is truthfully a citizen of the world. His way of thinking, his influence and his art are grounded on Mother Earth, on the unity of the origins, on the first myths and on those universal values that are brotherliness, freedom and creativity. From this basis he aims at a universal artwork that is open to all mankind, yet he is taking into account both the unchanging and the moving. His vocation as a poet crosses over origins, fields of study and nations; he is speaking a personal language and is addressing everyone. He embodies the "ceaseless creation of life-shapes" so obviously close to our own dialectics, the plural of Beauty and the singular of Art, generalized to all cultures.

As one can see, all the afore-presented papers convey the need for an Art theory that encompasses a singular, the effect-of-life, and a plural, the diversity of aesthetical conceptions and understandings. With Adonis we go even beyond Art to the singular/plural of the cultures. After all, isn't it a given that Art, as a part of culture, should develop in its own way the invariant of culture, i.e. to find an answer to the terrifying mystery of the human condition?

La fraternité des arts à l'épreuve des adaptations du poème *Morte e Vida Severina* de João Cabral de Melo Neto

[Helena Bonito C. Pereira](#)

Introduction : un mot sur João Cabral

João Cabral de Melo Neto a publié des poèmes pendant plus de soixante ans. Né en 1920 et décédé en 1999, il a une place très distinguée dans la littérature brésilienne dans la génération qu'on a appelée "geração de 45", qui correspondait à la deuxième période du modernisme brésilien. La génération d'écrivains qui l'avait précédée, aux décades 1920-30, avait divulgué les mouvements des "avant-gardes européennes", expression par laquelle les historiens de la littérature désignent les idées de cubisme, de futurisme, de dadaïsme et de surréalisme. Dès que les nouveautés des avant-gardes furent épuisées, les poètes se sont mis à cultiver le goût du style, la rigueur des formes, le sens des mesures (métrique, rythme), en concevant le poème comme un artefact esthétique qui porte plusieurs significations. D'après Picchio, on manifestait alors "la conscience de la mission du poète comme cellule capable de capter et de synthétiser l'expérience de la vie, à se faire divulgateur 'actif' des réalités humaines et sociales"⁶.

Entre les poètes de cette génération, Cabral s'est individualisé comme un profil unique dû à son goût de la littérature (mais pas pour les formes classiques, comme le sonnet) et à l'invention d'une espèce d'"artisanat lucide". Il a toujours souligné sa prédilection pour le travail artistique, le raisonnement, la construction du poème : "Je ne crois pas à l'inspiration, moi je travaille mes matériaux"⁷.

Après avoir reçu des prix et des hommages au Brésil et à l'étranger, il a énoncé son "art poétique" plusieurs fois, enregistré dans l'édition définitive de son œuvre:

La poésie me semble quelque chose de plus grand : c'est l'exploration de la matérialité des mots et des possibilités d'organisation des structures verbales ; ce sont des choses qui n'ont rien à voir à ce qu'on nomme en général "inspiration" ou même "intuition"⁸.

Un contenu fortement idéologique a contribué à rendre très connu et aussi très populaire ce poème, qui est d'accord avec les précis de João Cabral, de créer un texte soigneusement élaboré, construit dans un langage fondé sur des éléments visuels d'un monde réel qui avait été, d'ailleurs, l'espace rude où il avait vécu dès son enfance.

Je crois qu'un des fondements de ma poésie a toujours été [...] l'aspect visuel. J'ai toujours pensé que le langage est d'autant plus poétique qu'il est plus concret. Des mots tels que *mélancolie*, *amour*, chacun les comprend de sa propre façon. Si on prend des mots tels que *pomme*, *pierre* ou *chaise*, ils évoquent tout de suite chez le lecteur une réaction sensorielle⁹.

⁶ PICCHIO, Luciana Stegagno, *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1997, p. 600.

⁷ TAVARES, Bráulio, Préface à *Morte e Vida Severina*. Rio de Janeiro: Ed. Alfaguara, 2014.

⁸ MELO NETO, João Cabral, *Obra completa*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1994.

⁹ LUCAS, Fábio, *O poeta e a mídia*: Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto. São Paulo: Senac, 2003.

À partir de cette perception de sa création poétique, et ayant un sens aigu de la situation de pauvreté et d'exclusion sociale et économique au Pernambuco, son état de naissance, Cabral a construit le long poème narratif qui est devenu son œuvre la plus connue, *Morte e Vida Severina*, publié en 1956.

Morte e Vida Severina

À cette époque le poète, déjà connu par d'autres publications qui se réfèrent à la région Nordeste du Brésil, a atteint le point le plus élevé de son œuvre, alors encore inconnue du grand public. *Morte e Vida Severina* a donné naissance à une pièce de théâtre peu d'années après, et plus tard ont surgi des versions pour une mini-série de télévision, une bande dessinée et une animation pour le cinéma. Cela a permis à plusieurs générations de différentes régions du pays, chacune à sa façon, de goûter l'intensité des émotions de ce poème. La première de ces versions au-delà de la page écrite a été, peut-être, la plus impactante, quand le poème a été transformé en pièce de théâtre, en 1965. Le directeur de théâtre Roberto Freire a adapté le poème pour être présenté au théâtre et a invité Chico Buarque, à cette époque là un jeune et peu connu compositeur, pour faire la mélodie qui serait le thème de cette pièce. *Morte e vida Severina* a obtenu un succès extraordinaire à São Paulo, ayant été représenté les années suivantes – et jusqu'à aujourd'hui, dans les théâtres des villes et aussi des villages à l'intérieur du pays. Sa mélodie, enregistrée dans un *Long Play* (LP) a obtenu un grand succès. Le succès de cette pièce théâtrale s'est même étendu outre Atlantique, ayant gagné des prix, dont le plus remarquable a été celui du Quatrième Festival Mondial du Théâtre Universitaire de Nancy, en 1966.

À l'époque on vivait, au Brésil, sous le gouvernement dictatorial des militaires, qui se servait de la répression et de la censure pour se maintenir au pouvoir. Dans ce contexte, quelques-uns des vers de *Morte e Vida Severina*, transformés en chanson, sont devenus de vrais pamphlets contre l'inégalité socio-économique du pays. À cette époque-là, la plupart des ouvriers de la campagne au Nordeste vivaient dans des *latifúndios*, c'est-à-dire qu'ils travaillaient dans d'énormes fermes, et que leur régime de travail était un semi-esclavage, sans aucun droit du travail. Ils n'avaient pas d'argent pour acheter des terres. Quand la sécheresse survenait, il leur était impossible de cultiver des légumes ou d'élever des animaux, qui appartenaient aux patrons. Donc, les patrons les renvoyaient tous, et, pour fuir la mort de faim ou de soif, ils créaient d'énormes courants migratoires vers les villes du Nordeste, ou bien vers le sud-est du pays (São Paulo et Rio).

Avant d'étudier les fragments sélectionnés du poème et sa version audiovisuelle, nous présentons brièvement le fondement théorique qui soutient cette étude, sur deux piliers : la théorie de l'effet de vie d'après Marc-Mathieu Münch, et la théorie de l'adaptation d'après Linda Hutcheon.

L'effet de vie

Comme le poème *Morte e Vida Severina* a été l'objet de différentes versions – pièce théâtrale accompagnée de musique, vidéo pour la télé, bande dessinée et aussi animation en 3D, chacune de ces versions a été réalisée dans des circonstances variées. Durant ces six décades ce poème a atteint des publics successifs, après la génération des années 50, qui ont apprécié ce texte de J. Cabral. C'est l'une des raisons pour lesquelles j'ai choisi d'étudier ce poème d'après la théorie de l'effet de vie : la possibilité de donner naissance à l'émotion esthétique dans un temps postérieur, quoique cette émotion ne soit pas la même pour tout le monde.

Selon M. Münch, l'affirmation planétaire des artistes est la suivante :

une œuvre d'art réussie est celle qui est capable de créer dans la psyché d'un récepteur un effet de vie par la mise en mouvement de toutes les facultés du cerveau-esprit. [...] La fiction offerte par l'œuvre dans un objet incarné, incarnant, prolonge,

complète, corrige, transcende la vie quotidienne. L'espace d'un moment, le corps, l'esprit, le passé, le futur, le réel et le possible fusionnent dans une expérience spéciale, l'émotion esthétique, pour laquelle il n'y a pas de meilleurs mots que ceux de présence et plénitude. L'émotion est alors dans la vie réelle et la vie réelle semble dans l'émotion¹⁰.

On ne peut pas définir comme œuvre d'art toute production qui s'attache à l'imagination ou à l'esprit humain, mais tout simplement celles qui passent à la postérité :

Mais dès qu'on admet la thèse de l'effet de vie, c'est un critère irréfutable qui s'offre : celui de la postérité. Lorsqu'une œuvre est vivante même pour des générations pour lesquelles elle n'a pas été faite, c'est qu'elle possède une valeur objectivement, c'est à dire anthropologiquement indubitable¹¹.

Le poème *Morte e Vida Severina* est, donc, une œuvre d'art qui a touché esthétiquement et affectivement ses contemporains et qui continue à toucher la postérité, qui la recrée dans d'autres médias pour l'offrir à de nouveaux publics.

L'adaptation

Les versions de *Morte e Vida Severina* dans d'autres formes nous renvoient à la théorie de l'adaptation. On peut définir l'adaptation comme une transformation ou une transposition d'une production artistique dans une autre, ayant pour but le public qui connaît l'œuvre originale et aussi celui qui peut-être n'arriverait pas à la connaître si elle ne restait que dans le média dans lequel elle a été créée.

La première différence entre un poème, d'un côté, et une pièce de théâtre ou une vidéo, de l'autre côté, c'est l'auteur: tandis qu'une œuvre littéraire est le résultat d'une création individuelle, sa version audiovisuelle exige un adaptateur, un directeur, des acteurs et aussi une équipe de professionnels. Ce sont, donc, différents processus de création. Toutes les adaptations appartiennent à un certain contexte socio-culturel, ce qui leur permet d'atteindre des effets variés selon le moment où elles sont représentées et du public auquel elles sont destinées. Linda Hutcheon considère l'adaptation à partir de trois perspectives. La première c'est une transposition annoncée et explicitée, quand le produit annonce son origine : "adapté de..." ou "fondé sur...". Il y a donc un processus d'appropriation dans lequel on change de média. La deuxième est un processus de création à partir d'une nouvelle interprétation du sens de l'œuvre, quand l'adaptateur est d'abord un lecteur et ensuite un créateur. La dernière c'est un processus de réception, dans lequel le public peut expérimenter une œuvre déjà connue, sous une autre forme¹². Dans tous ces cas, ce qui nous intéresse est la possibilité de recréer dans un autre média une œuvre d'art, digne d'être appréciée par le public qui la connaissait dans son média d'origine et aussi par un autre public.

L'adaptation veut trouver des équivalences dans des systèmes de signes nouveaux. La "forme" s'éloigne de son "contenu" et celui-ci est transmis dans une nouvelle forme. Un rapport lu ou raconté n'est pas le même qu'un fait montré, donc il s'agit d'un nouveau produit artistique. Il faut aussi tenir compte du mode audiovisuel (film ou vidéo). D'après Robert Stam, il est

Un langage composé en raison de ses différents moyens d'expression – photographie en séquence, musique, bruit, sons phonétiques [...] "hérite" toutes les formes artistiques associées à ces moyens d'expression : la visualisation de la photographie

¹⁰ MÜNCH, Marc-Mathieu, *La Beauté artistique. L'impossible définition indispensable*. Paris, Honoré Champion, 2014, p. 107.

¹¹ Id. *ibidem*, p. 110.

¹² HUTCHEON, Linda, *Uma teoria da adaptação*. Traduit de l'anglais par André Cechinel. Florianópolis: Ed. UFSC, 2011.

et de la peinture, le mouvement de la danse, le décor de l'architecture et la performance du théâtre¹³.

De ce point de vue, on peut considérer le langage du cinéma (et, par extension, de la vidéo) comme une espèce de mélange de moyens d'expression (bruit, sons) et des arts¹⁴.

Morte e Vida Severina, poème et vidéo

Morte e Vida Severina se compose de 17 longues strophes, à partir desquelles on a fait une vidéo de 53 minutes. Notre étude, qui comprend deux fragments de deux versions, le poème et son adaptation à la vidéo, a pour corpus la 1e et la 8e strophes, qui correspondent à 2 ou 3 minutes de vidéo, comme on peut le voir sur internet¹⁵.

Le poème se compose des monologues du protagoniste, Severino, ou bien des dialogues entre lui et les gens qu'il rencontre chemin faisant vers la ville de Recife. Au début de chaque strophe, le poète fait un petit résumé des scènes qui y seront représentées. Chaque strophe s'annonce par une phrase qui résume l'épisode qui s'y trouve raconté. Voici l'annonce de la première strophe : Le "retirante" explique au lecteur qui il est et où il va :

- Mon nom est Severino,
mon seul nom de baptême.
Comme il y a beaucoup de Severinos,
qui est un saint de pèlerinage,
on m'a donc appelé
Severino de Maria;
comme il y a beaucoup de Severinos,
dont les mères s'appellent Maria,
Je suis devenu celui de Maria
veuve de Zacarias¹⁶.

Il commence donc sa "retirada", c'est-à-dire, son exode, en suivant le lit sec de la rivière qui conduit vers la mer et aussi à la ville de Recife. Dans la première strophe, Severino se présente en essayant de s'individualiser mais, à vrai dire, il représente un grand groupe d'hommes qui meurent

[...] de vieillesse avant les 30 ans,
d'embuscade avant les 20
de faim un peu chaque jour¹⁷.

Severino explique qui il est et, en même temps, essaie de montrer ses différences par rapport aux caractères personnels et aux conditions socio-économiques d'autres "retirantes". Il cherche des expressions qui pourraient l'individualiser parmi d'autres Severinos, eux aussi fils d'autres Marias et, elles aussi, veuves d'autres Zacarias, qui émigraient comme lui du *sertão nordestino* vers la grande ville.

Dans la scène d'ouverture de l'adaptation réalisée par Walter Avancini et son équipe de la *Rede Globo* de TV, le langage poétique a reçu une attention spéciale pour que la mini-série puisse

¹³ STAM, Robert, *Introdução à teoria do cinema*. Traduit de l'anglais par Fernando Mascarello. Campinas (SP): Papyrus, 2003, p. 132.

¹⁴ Id., *ibid.*, p. 135.

¹⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=bcly6EQzSk0>

¹⁶ MELO NETO, João Cabral, *Morte e Vida Severina e outros poemas*. Rio de Janeiro: Ed. Alfaguara, 2014, p. 91.

¹⁷ Id. *ibidem*, p. 92.

garder des éléments esthétiques et émotifs équivalents à ceux du langage écrit. C'est le monologue de la présentation de Severino.

L'image de Severino apparaît sur l'écran au milieu d'une scène désolée. La couleur qui prédomine est la sépia, la couleur de la végétation de cette terre calcinée qui est presque toute morte. C'est celle aussi de sa peau et de ses vêtements et, dans une tonalité un peu plus foncée, de son chapeau.

La physionomie de Severino ne ressort pas au milieu de cette végétation. Ce paysage monochromatique apporte l'idée d'aridité contenue dans le poème et y ajoute des composants visuels qui complètent le scénario créé dans l'imagination des lecteurs. Quand la caméra s'éloigne du personnage et dirige son *focus* vers le paysage, on veut souligner cette ambiance oppressive et hostile, où la survie devient presque impossible.

Finalement, Severino se définit comme celui qui voyage devant ses spectateurs, en les invitant à l'accompagner dans son pèlerinage du *sertão* du Nordeste vers la ville de Recife, et à voir le scénario de misère et les conditions inhumaines qui à tout moment annoncent la mort:

Mais pour être bien connu
De vous, chers Messieurs,
Et pour que vous puissiez bien suivre
L'histoire de ma vie
Je suis simplement Severino
qui émigre devant vous¹⁸.

Mais dans les petits villages où il arrive, et parmi les personnages qu'il rencontre, le seul sujet dont on parle, c'est la mort. Dans la huitième strophe, c'est bien la mort qui s'impose. Voici comment le poète l'annonce : "Il assiste à l'enterrement d'un travailleur de la terre et il entend ce que disent du mort ses amis qui l'ont conduit au cimetière"¹⁹.

Maintenant nous lirons la huitième strophe du poème, celle qui est la plus connue et qui est devenue une chanson fondamentale dans notre pays, parce que la lutte pour une division des terres et des richesses moins injuste du pays n'est pas finie, et peut-être ne finira jamais. Nous la lirons en même temps que nous allons l'entendre par la voix qui l'a consacrée, celle de Chico Buarque de Holanda:

Cette fosse où tu reposes
chichement mesurée
est le moindre espace
qu'on t'a octroyé en ta vie.

La mesure est serrée
Ni large ni profonde,
C'est la part qui te revient
de ce latifúndio.

La fosse n'est pas grande
C'est une fosse étroite
C'est la terre que tu espérais
voir partagée.

C'est une grande fosse
pour ton petit corps mort,

¹⁸ Id. *ibidem*, p. 93.

¹⁹ Id. *ibidem*, p. 108.

mais tu y seras plus à l'aise
que tu ne l'étais dans ce monde.

C'est une grande fosse
pour ton peu de chair,
mais on t'a donné ce bout de terre
bouche cousue²⁰.

La version de ces vers adaptée à la vidéo, maintient le réalisme que nous avons vu à propos de la première strophe. Les adaptateurs ont beaucoup travaillé pour recréer une réalité très proche de l'aridité du paysage et pour nous faire voir, d'une façon que quelques-uns considèrent comme un peu trop réaliste, les gens qui y vivent, leurs vêtements, leurs instruments de travail. Comme on l'a vu au début de ce texte, si un poème est une composition individuelle, son adaptation audiovisuelle exige une équipe. Dans ce cas, la vidéo a été produite par la *Rede Globo de Televisão*, un des plus connus réseaux de télévision du Brésil. Cette équipe a été dirigée par Walter Avancini, qui est aussi l'auteur du scénario. On a utilisé la même musique créée par Chico Buarque, travaillée par une équipe de sonoplastie. Les scènes ont été filmées dans la région nord-est du pays, dans des villages et des fermes de Pernambuco et de Bahia. Le protagoniste Severino a été joué par José Dumont, un acteur déjà bien connu, né dans cette région²¹.

Ces vers semblent concentrer l'émotion du poème tout entier, émotion inspirée par le drame existentiel de Severino. Ce personnage exprime l'angoisse d'un homme qui connaît la fragilité de sa vie et l'impossibilité de conquérir une condition digne pour vivre dans cet espace rude et violent, espace qu'il a, enfin, décidé d'abandonner. Le langage audiovisuel souligne des éléments poétiques du langage verbal, tels que le lyrisme et la poésie, et il donne naissance à un nouvel effet de vie.

C'est par là, donc, que nous nous rapprochons de la théorie de l'effet de vie: "L'art ne vient pas après autre chose, mais immédiatement comme réponse à la condition humaine", et

Il n'est donc pas aberrant de supposer que l'art est une réponse directe à la condition humaine et non pas une conséquence philosophique, sociale, communicationnelle ou autre"²².

Conclusion

Ce pauvre Severino représente des milliers de *retirantes* qui ont fait (et parfois font aujourd'hui) ce dur trajet à la recherche d'une vie digne. Comme lui, il y a une presque innombrable quantité de Severinos e Severinas, qui ont souffert la dureté de la sécheresse et qui ont fui la misère et qui, fatigués de la longue marche, risquent de mourir avant même d'arriver à leur destin.

Le poème nous parle beaucoup, à nous les Brésiliens, parce que la lutte pour la réforme agraire a signifié, dans les années 60, le rachat des injustices perpétrées au long des siècles et parce qu'elle faisait partie de la lutte contre la dictature. Un demi-siècle après, malheureusement, les difficultés pour arriver à un minimum de justice sociale et d'équité socio-économique se maintiennent.

²⁰ Id. *ibidem*, p. 108-109.

²¹ On rencontre toutes ces données à la fin de la vidéo: www.youtube.com/watch?v=bcly6EQzSk0

²² MÜNCH, Marc-Mathieu. *Op. cit.*, p. 97.

La force au cœur de la création littéraire et cinématographique de Sembène Ousmane

Édouard Djob-Li-Kana

À travers l'idée de l'effet de vie, Marc-Mathieu Münch propose une théorie esthétique où l'appréciation des œuvres d'art se fait par rapport à l'effet qu'elles pourraient exercer sur les récepteurs. Münch pense que toute œuvre d'art dite réussie est celle qui arrive à créer dans la psyché du récepteur co-crédant un effet de vie. L'œuvre d'art déclenche chez ce dernier les rêves, les souvenirs, en lui ressuscitant un monde connu ou en lui faisant découvrir de nouvelles réalités. Ainsi selon Münch, la valeur esthétique d'une œuvre se mesure proportionnellement à sa force. Chaque auteur devrait donc travailler à doter le texte d'une certaine force, c'est-à-dire d'une esthétique capable d'installer une tension dans la psyché du récepteur. À travers une analyse de *La noire de...*, cet article montre comment la force structure la création littéraire et cinématographique de Sembène Ousmane.

En guise d'introduction

Sembène Ousmane a réinvesti certains aspects de son écriture dans le cinéma. Son avènement dans le septième art, par le truchement de la littérature, remonte à 1966, au premier Festival Mondial des Arts Nègres²³ où il présenta deux films : *Niaye*²⁴, un court-métrage adapté de sa nouvelle *Vehi-Ciosane*²⁵ ; *La Noire de...*²⁶, un long métrage tiré de son recueil de nouvelles *Voltaïque*²⁷. Suivront après : *Mandabi*²⁸ en 1968, une adaptation du roman *Le Mandat*²⁹ ; *Xala*³⁰ en 1975, tiré du roman *Xala*³¹. En étendant la littérature vers le cinéma, Sembène Ousmane a pu cristalliser une grande partie de sa sensibilité. Il a pu non seulement se rapprocher, par l'image, des masses populaires analphabètes et réfractaires à la lecture, mais aussi proposer un espace de croisement entre la littérature et le cinéma. Observons le mode de ce croisement dans *La Noire de...*

1. Jeu de formes

²³ S. Ousmane, *Festival Mondial des Arts Nègres*, organisé 'initiative de la revue *Présence africaine*, 1962.

²⁴ Id., *Niaye*, film, 1964.

²⁵ Id., *Vehi-ciosane*, Paris, *Présence africaine*, 1966.

²⁶ Id., *La Noire de...* film, 1966.

²⁷ Id., *Voltaïque*, Paris, *Présence africaine*, 1962.

²⁸ Id., *Mandabi*, film, 1968.

²⁹ Id., *Le mandat*, Paris, *Présence africaine*, 1966.

³⁰ Id., *Xala*, film, 1975.

³¹ Id., *Xala*, Paris, *Présence africaine*, 1973.

En art, les formes sont perçues, selon Marc-Mathieu Münch³², comme une disposition de mots, de couleurs, d'éléments qui frappent, rappellent un lieu concret, affectent l'esprit, mobilisent l'imagination du lecteur, du récepteur.

La création artistique dans l'œuvre littéraire et cinématographique *La Noire de...* repose sur un même mécanisme : la force. Sembène Ousmane déploie, dans le film comme dans le roman, des techniques pour subjuguier, tenir en haleine, captiver. Son film, comme son roman, contient des formes capables d'emballer et de créer un système d'échos intérieurs ; des formes capables de faire germer des effets dans la psyché du récepteur, indépendamment de sa culture.

En effet, *La Noire de...*³³, c'est l'histoire d'une jeune sénégalaise. Celle-ci suit ses patrons qui retournent en France, leur pays d'origine. Sa joie de découvrir la France va vite se transformer en une profonde déconvenue. L'isolement, les tâches ménagères incessantes, le mépris, font désormais partie de son quotidien. Un quotidien qui va la pousser au suicide.

Au fait, Sembène Ousmane se sert des déboires de Diouana pour attirer l'attention sur une forme d'esclavage moderne: la traite et l'exploitation des êtres humains, l'asservissement des minorités faibles. L'intention est donc d'interpeller et de conscientiser. Dans le roman, il joue avec des mots et des techniques narratives spécifiques pour y arriver. Dans le film, il joue avec les mouvements de la caméra.

1.1 formes narratives saisissantes dans le roman

Sembène Ousmane s'appuie sur une narration efficace et sur des mots qui frappent pour mobiliser l'imagination du lecteur et faire passer son message. Son roman se structure sur un portrait psychologique implicite qui suscite de la pitié. Le narrateur, avec *un regard de dieu*³⁴, met en exergue les états d'âmes, les intentions, les attitudes, les actes de Diouana, comme on peut le voir dans ces propos :

« Persécutée, elle se minait³⁵ [...] Tout s'émoissait, s'en allait à vau-l'eau ; son rêve d'antan, son contentement. Elle était, à la fois, cuisinière, bonne d'enfant, blanchisseuse et repasseuse³⁶ [...] Toutes les corvées reposaient sur ses épaules³⁷ [...] ; de la besogne, elle en avait à revendre³⁸ [...] Toute la semaine. Le jour du seigneur était le jour de prédilection où Mademoiselle faisait venir ses camarades. Ceux-ci affluaient. Une semaine se terminait avec eux et la suivante débutait avec eux³⁹ [...] Le territoire du pays se limitait à la surface de la villa⁴⁰.

Ces passages, où le narrateur rapporte au style indirect, montrent que Diouana vit recluse en elle-même. Elle est coupée du monde ; son univers se limite à la surface de la villa de son employeur où elle travaille sans répit, comme une esclave.

³² M.-M. Münch, *L'Effet de vie ou le singulier de l'art littéraire*, Paris, Champion, 2004, p.38.

³³ S. Ousmane, *La Noire de...*, in *Voltaïque*, Paris, Présence africaine, 1962.

³⁴ Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 252.

³⁵ *La Noire de...* p.176.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibid.*, p.180.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ibid.*, pp. 180-181.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 177.

Dans d'autres passages, le narrateur donne la parole à Diouana, qui rapporte ses propres déboires, au style indirect libre :

On m'a ficelée, je suis rivée là comme une esclave⁴¹ [...] fermée comme une huître à la marée basse de la Casamance⁴² [...] On m'a achetée⁴³ [...] Je suis une cuisinière, une bonne d'enfants, une femme de chambre⁴⁴ [...] Je fais tout le travail ici⁴⁵ [...] La belle France, où est-elle ? Pourquoi donc suis-je ici ?⁴⁶

Les propos de Diouana disent son désenchantement, sa frustration, son angoisse, son exaspération, son insoutenable mélancolie. Le débit saccadé et rapide de sa voix préfigure son drame, suppose l'aspect inéluctable de son suicide.

Dans l'ensemble, à travers le narrateur qui rapporte au style indirect et qui donne la possibilité à Diouana, son personnage, de restituer elle-même sa souffrance au style indirect libre, dans un langage sans fioritures et émouvant, Sembène Ousmane veut créer l'effet du réel pour faire naître des émotions chez le lecteur et modifier son attitude. Son intention est d'envelopper le lecteur par tous les moyens, notamment par le recours à des mots qui sonnent vrais, des mots qui disent la douleur, des mots subjectifs, pathétiques et plurivalents⁴⁷, qui suscitent un effet de vie, excitent la pitié et la solidarité.

Ces mots s'observent à travers le champ lexical du regret : *s'abandonner à ses souvenirs* (Diouana s'abandonnait à ses souvenirs⁴⁸), *être coupé aux autres* (Le souvenir de son village la coupait aux autres⁴⁹), *regretter d'être venue* (Elle se mordait les lèvres, regrettait d'être venue⁵⁰) ; à travers le champ lexical de la douleur : *pleurer* (Le soir, elle pleura⁵¹), *être dure à l'ouvrage* (Elle était dure à l'ouvrage⁵²), *se noyer* (lentement, elle se noyait⁵³), *abattre plus de travail* (Elle abattait plus de travail qu'en Afrique⁵⁴), *se ronger* (Devenue presque méconnaissable, elle se rongait⁵⁵), *persécuter* (Les gosses s'étaient vite constitués en maffia, ils la persécutaient⁵⁶) ; à travers le champ

⁴¹ *Ibid*, p. 182.

⁴² *Ibid*.

⁴³ *Ibid*.

⁴⁴ *Ibid.*, p.181.

⁴⁵ *Ibid*.

⁴⁶ *Ibid*.

⁴⁷ Les mots plurivalents sont des mots qui peuvent provoquer un effet de vie. C'est-à-dire des mots qui peuvent renvoyer à une image concrète, susciter des intuitions, des affects, des souvenirs. (M-M. Münch, *l'Effet de vie ou le singulier de l'art littéraire*, Paris, Champion, 2004, p.37).

⁴⁸ *Ibid*.

⁴⁹ *Ibid*.

⁵⁰ *Ibid*.

⁵¹ *Ibid*. p.176.

⁵² *Ibid.*, p. 175.

⁵³ *Ibid.*, p. 177.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 175.

⁵⁵ *Ibid*.

⁵⁶ *Ibid*.

lexical de la mort : *sangloter* (Repliées sur elles-mêmes, deux femmes sanglotaient⁵⁷), *baigner dans son sang* (j'ai vu la Négrresse baignant dans son sang⁵⁸), *gésir sur le brancard* (Une noire gisait sur le brancard⁵⁹), *suicide* (Les enquêteurs conclurent « suicide ». On classa le dossier⁶⁰), *trouver morte* (c'est là qu'on la trouva morte⁶¹). Des champs lexicaux qui structurent les propos du narrateur et les pensées de Diouana.

L'intention de Sembène Ousmane d'interpeller, d'éveiller les esprits sur une injustice, sur l'esclavage des minorités, des personnes vulnérables, est encore plus démonstrative dans le film grâce aux jeux d'images.

1.2 Jeux d'images dans le film

Au-delà du changement onomastique, l'analyse comparative du livre et du film⁶² nous montre que le film se veut fidèle au texte. Le narrateur, en *voix-off*⁶³, voix féminine, introduit le spectateur dans l'univers psychologique trouble de la bonne (appelée Diouana dans le roman), présentée en gros et en plan demi-ensemble.

Selon Esnoufd D⁶⁴, l'échelle du plan dans un film est d'ordre psychologique et dramatique. Plus on s'approche d'un personnage plus on a l'impression de deviner sa pensée. Plus on s'éloigne du personnage, plus on peut suivre son action. Sembène Ousmane choisit le gros plan pour solliciter l'intérêt du spectateur sur l'angoisse, les regrets, les pensées, l'insoutenable mélancolie de la bonne. Le plan demi-ensemble oriente l'attention sur les corvées de cette dernière. On la voit en action, à l'œuvre, dans ses tâches ménagères.

Au fait, les grosseurs de plan rythmées par les commentaires en *voix-off*⁶⁵ visent à susciter de la compassion et de la solidarité à l'endroit de la bonne qui souffre. D'autres mouvements de la caméra traduisent également la souffrance de la bonne.

En effet, le film est tourné à Dakar (Sénégal) et à Antibes (France). Il commence par *un travelling*⁶⁶ sur la ville et sur le port de Dakar où le bateau, transportant la bonne et ses patrons (Monsieur et Madame), est en train d'embarquer pour la France. Le même *travelling* se poursuit sur Paris dès l'arrivée du bateau. Jusque-là, rien ne présage le malheur. Bien au contraire, le *zoom*⁶⁷ que la caméra fait sur la ville, le port, la mer de Dakar (avant le départ du bateau), et sur la tour Eiffel, la

⁵⁷ *Ibid*, p. 158.

⁵⁸ *Ibid*, p. 159.

⁵⁹ *Ibid*, p.160.

⁶⁰ *Ibid*, p. 184.

⁶¹ *Ibid*.

⁶² S. Ousmane, *La Noire de...*, film. Production : les Films Doomirev. Montage : André Gaudier. Images : Christian Lacoste. Voix : Toto Bissainthe, Robert Marcy ; Sophie Leclerc, 1966.

⁶³ Commentaires audibles dont la source est représentée à l'image ; commentaires narratifs redondants par rapport aux images dont il double la description des actions montrées (Silvia Paggi, *Voix-off et commentaire dans le cinéma documentaire et ethnographique*, in *Cahiers de narratologie*, no 20, 2011). Dans le film de Sembène Ousmane, *la voix-off* délivre un commentaire informatif et descriptif, un commentaire redondant avec les images.

⁶⁴ *Esnoufd D, et Alia, Eh!... Regarde! -12cours pour une initiation à l'image*, Centre Régional Pédagogique de Caen, 1991.

⁶⁵ Commentaires qui résonnent comme un monologue intérieur de la bonne.

⁶⁶ Le *travelling* renvoie aux mouvements de la camera qu'on fait pour s'approcher ou s'éloigner d'un personnage ou d'un lieu. (Esnoufd D, op.cit.).

⁶⁷ Le *zoom* permet de s'approcher ou de s'éloigner progressivement d'un objet ou d'un personnage (Esnoufd D, op.cit.).

Seine (à l'arrivée du bateau), symboliserait plutôt le mouvement, l'espoir et la liberté pour la pauvre sénégalaise (la bonne) qui va enfin découvrir la France, qui va enfin vivre en France!

Cependant, au fur et à mesure que le film progresse, la caméra se fixe sur l'appartement parisien de Monsieur et Madame (les employeurs de la bonne). Cette fixité, qui suggère un lieu contraignant, évoque la réclusion de la bonne qui est devenue un objet de commandement et un animal exotique pour ses employeurs et leurs convives. Au fait, la fixité de la caméra fait écho à la terrible solitude de la bonne. Elle souligne l'immobilité de cette dernière dont l'horizon est réduit à la froideur d'un appartement.

À bien observer, Sembène Ousmane se sert de cette caméra fixe pour justifier la déprime, la détresse psychologique qui va conduire la bonne au suicide. Il réduit l'espace de son film pour impliquer émotionnellement le spectateur dans la souffrance de son personnage. Par crainte de pouvoir être un jour dans la même situation que la bonne, le spectateur peut développer une certaine empathie, une certaine solidarité vis-à-vis de cette dernière.

Dans l'ensemble, le plan fixe de la caméra, qui fait redoubler l'idée d'enfermement, ne semble pas innocent. Il vise à affecter, à émouvoir.

En guise de conclusion

L'analyse de l'œuvre de Sembène Ousmane, *La Noire de...*, dans sa version littéraire et cinématographique, montre que malgré la diversité des formes et des styles, l'œuvre d'art peut susciter et entretenir une tension chez l'auditeur, le lecteur, le spectateur. La force, qui renvoie aux moyens opératoires pour provoquer cette tension, pour créer un système d'échos intérieurs et susciter un effet de vie chez le récepteur, fonctionne comme cet invariant qu'on retrouverait aussi bien en littérature, en peinture, en musique que dans le cinéma. C'est un invariant qui confère une certaine spécificité à l'art ; un invariant qui sous-tend tout processus de création artistique.

BIBLIOGRAPHIE

Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972

Marc-Mathieu Münch, *l'Effet de vie ou le singulier de l'art littéraire*, Paris, Champion, 2004.

Sembène Ousmane, *Festival Mondial des Arts Nègres*, 1966.

Id., *Niaye*, film, 1964.

Id., *Véhi-ciosane*, Paris, *Présence africaine*, 1966.

Id., *Voltaïque*, Paris, *Présence africaine*, 1962.

Id., *Mandabi*, film, 1968.

Id., *Le mandat*, Paris, *Présence africaine*, 1966.

Id., *Xala*, film, 1975

Id., *Xala*, Paris, *Présence africaine*, 1973.

Id., *La Noire de...* film, 1966.

L'œuvre littéraire comme un germe de la création

Une lecture singulière du roman *La Face d'un autre* d'Abe Kôbô⁶⁸

Julie Brock

Les chercheurs en littérature s'entendent généralement pour dire qu'une part de créativité est nécessaire pour permettre au lecteur de saisir une œuvre littéraire en tant que telle. Mais pour que cette activité créatrice puisse être examinée du point de vue des sciences humaines, il serait nécessaire que le lecteur témoigne de son activité de lecture, c'est-à-dire qu'il en laisse quelque trace sur laquelle une étude pourrait s'appuyer. Dans les pages que nous présentons ici, nous analysons les différents degrés de la temporalité à l'œuvre dans *La Face d'un autre* d'Abe Kôbô pour montrer qu'il se déploie intrinsèquement dans ce roman une stratégie visant à placer le lecteur en miroir par rapport au personnage qui, au degré de la fiction, joue le rôle de lectrice. Les deux lectures se dédoublant dans un rapport synchrone, cette relation induit du point de vue du lecteur une réaction singulière. Elle l'amène notamment à juger de la lecture de son double fictif et, d'une certaine manière, à prendre parti dans la relation qui se joue, au degré de la fiction, entre deux personnages - un homme et une femme -, eux-mêmes dédoublés dans le rôle oppositionnel de lectrice et d'auteur. En nous appuyant sur notre interview d'Abe Kôbô en 1989, nous nous placerons du point de vue du romancier pour interroger le rapport entre le créateur et son œuvre. L'enjeu de cette réflexion est, d'une part, de montrer que l'imagination du lecteur constitue justement la limite à laquelle le créateur peut atteindre, et d'autre part, d'établir sur le rapport entre l'œuvre et le lecteur les fondements d'une autre logique qui reste à définir.

Le ressort temporel de la fiction

Le personnage principal, spécialiste de chimie multimoléculaire, a le visage ravagé par des chéloïdes à la suite d'une explosion d'air liquide. Pour renouer sa relation aux autres, et notamment sa relation conjugale qui s'est dégradée du fait qu'il porte un pansement à la place du visage, il décide de fabriquer un masque, mais non un masque ordinaire : un masque dont la première condition est de ne pas être reconnu comme tel. La première partie du roman relate la fabrication de ce masque, puis, une fois celui-ci posé sur les chéloïdes, la métamorphose qui s'opère dans la psychologie du personnage lorsque, pourvu du masque qui lui est pour ainsi dire un « nouveau visage », il se regarde pour la première fois dans le miroir et croit apercevoir le « visage d'un autre ». Il élabore alors une comédie visant à séduire sa propre épouse sous l'apparence de *l'autre*. Celle-ci va céder aux avances de son mari dissimulé sous le masque, mais quand elle se rendra dans la chambre meublée où elle a rendez-vous avec *lui*, elle trouvera en lieu et place de son amant une lettre sur laquelle elle reconnaît l'écriture de son mari.

Car le personnage romanesque est également le narrateur de sa propre histoire, et le commencement du roman coïncide exactement avec celui du manuscrit qui accompagne la lettre : « Enfin tu es là, après avoir franchi les détours sans nombre du labyrinthe. Tu as pu trouver ce refuge grâce au plan qu'*il* t'avait donné. Tu as monté l'escalier d'un pas mal assuré, en faisant sonner les marches (...). La première porte en haut de l'escalier. Tu as retenu ton haleine en frappant. Pas de réponse. Cependant, une fillette accourut vers toi avec des souplesses de chatte. Elle devait t'ouvrir la porte. Tu lui as adressé la parole (...). Mais sans te répondre, elle s'est enfuie en souriant malicieusement. Alors tu as regardé partout dans la chambre, *le* cherchant. Mais tu ne *l*'as pas trouvé, ni *lui* ni son ombre. La chambre t'a paru morte ; y flottait une odeur de ruines. Et tu as

⁶⁸ Ma communication au congrès AILC de Vienne en 2016 était intitulée « La problématique du roman au prisme de la lecture - L'exemple du roman d'Abe Kôbô *La Face d'un autre* - ».

tressailli, à ton tour regardée par ces murs qui maintenant ont perdu leur expression. Te sentant mauvaise conscience, tu voulus rebrousser chemin. C'est alors que tes yeux sont tombés sur les trois cahiers et la lettre qui étaient sur la table. Tu eus l'impression d'être tombée dans un piège. Ton cœur était lourd d'angoisse, mais tu ne pus résister à la tentation. Et d'une main qui tremblait un peu, tu as décacheté la lettre que, maintenant, tu es en train de lire. »⁶⁹

Le début du roman relate ainsi l'arrivée de l'épouse dans la chambre meublée et sa découverte du manuscrit que son mari a laissé sur la table à son intention. Dès l'instant où elle se met à lire, une relation se crée entre la temporalité de cette lecture et celle de *l'autre* que nous sommes devenus, *nous* lecteur de la réalité, juste en lisant les premières lignes de ce roman. L'un dans le domaine de la fiction, l'autre dans le monde réel, deux lecteurs - en l'occurrence deux lectrices - se mettent à lire *en même temps le même récit*, et cette relation duale se poursuit à travers tout le temps que dure la lecture du manuscrit.

Cependant, il arrive un moment où la lecture de l'épouse se termine tandis que celle du lecteur du roman se poursuit : « Te voilà à la fin de ta lecture. Tu trouveras une clé sous le cendrier au chevet de mon lit. Veux-tu ouvrir le placard avec ? Tu y verras, à gauche des bottes de caoutchouc qui se trouvent au centre, le cadavre du masque (...). Je te le (...) confie. Tu peux en disposer. Je serai à la maison avant toi en souhaitant ardemment que tu y reviennes comme si rien ne s'était passé. »⁷⁰ Le manuscrit s'achève sur ce point, mais en tournant la page, le lecteur découvre une partie du roman qui n'appartient pas au manuscrit et qui s'intitule : « Écrit pour moi-même en marge du cahier gris dans l'ordre inverse en partant de la dernière page. » De fait, poursuivant sa lecture au-delà du point final du manuscrit, le lecteur se sépare de son double fictif. Et même si, dans le feu de l'action, il n'a pas une conscience très nette de la déchirure qui s'opère, il ressent néanmoins l'impression de se retrouver seul(e) en relation directe avec le narrateur.

Pour récapituler, la structure que nous venons de mettre au jour comprend une dualisation dans laquelle le lecteur est partie prenante. Une fois que cette dualisation arrive à son terme - lorsque la lectrice fictive cesse son activité de lecture - alors le lecteur se rend compte qu'il est seul devant les pages qui lui restent à lire. Dans ce moment, l'objet de la lecture se divise : à l'épouse la lecture du manuscrit dans une temporalité qui ressortit proprement au monde de la fiction ; au lecteur véritable la lecture du roman, lecture qui commence en même temps que commence la lecture fictive et qui se poursuit au-delà du point final du manuscrit.

Au degré de la fiction, la présence de l'épouse dans la chambre meublée suffit à prouver qu'elle n'est pas innocente de l'infidélité qui lui est reprochée : « M'a-t-il vaincu, l'ai-je vaincu ? La mascarade, en tout cas, est terminée. Je l'ai tué, me suis dénoncé comme étant l'assassin, et suis décidé à faire des aveux complets. Que tu te sentes généreuse ou non, je te supplie de continuer à lire ma lettre. Celui qui s'arroge le droit de juger a aussi le devoir d'écouter la défense de l'accusé. (...) Si tu m'abandonnes trop facilement, moi qui me mets à genoux devant toi, ne risques-tu pas d'être accusée de complicité ? Assieds-toi, mets-toi à ton aise. Si l'air de la chambre sent le renfermé, ouvre la fenêtre. Tu trouveras une théière et une tasse dans la cuisine, si tu en as besoin. Dès que tu te seras assise, ce refuge au bout du labyrinthe se transformera soudain en cour de justice. Pendant que tu examineras le procès-verbal, j'attendrai en raccommodant la déchirure du rideau de la scène, afin de m'assurer que la comédie est bien terminée. Pour l'instant, son souvenir seul suffit à me distraire. »⁷¹ Comme on l'a compris, le simple fait que cette femme soit assise là, en train de lire le manuscrit, constitue un aveu qui la condamne. À ce stade, déjà, il se peut que le lecteur du roman ressente une vague impression de gêne. Mais lorsqu'il dépasse le point final du

⁶⁹ Abe Kôbô, *La Face d'un autre*, trad. Louis Frédéric en collaboration avec Otani Tsunemaro, Paris, Bibliothèque Cosmopolite, Stock, 1987, p. 11, souligné par le traducteur.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 205.

⁷¹ *Ibid.*, p. 12.

manuscrit et se rend compte que l'épouse a terminé sa lecture, se retrouvant d'un seul coup seul devant les pages qui lui restent à lire, il peut se demander avec quelque inquiétude s'il n'est pas, lui, à son tour, objet de cette accusation qui constitue l'enjeu du manuscrit.

Cette crainte est bien entendu irrationnelle. Mais elle n'est pas complètement infondée, car ce que ressent le lecteur, ce sentiment de mauvaise conscience provient de la relation qu'il entretenait inconsciemment avec le personnage de la lectrice. Celle-ci était - au degré de la fiction - la seule et unique destinataire du manuscrit qu'*elle* était en train de lire, permettant au lecteur de lire pour ainsi dire par-dessus son épaule. Dissimulé par ce personnage qui lui servait de masque, le « moi » du lecteur pouvait vivre par procuration les événements relatés dans le manuscrit, l'esprit léger, sans crainte des conséquences, puisque rien de tout cela ne le concernait directement. Mais lorsque l'épouse se dérobe à la fin du manuscrit, ce « moi » prend conscience de son altérité par rapport au personnage. Et c'est justement parce que l'*autre* de la fiction, son alter ego, son double vient de sortir du champ de la lecture que le lecteur a l'impression d'être démasqué. Accédant à une dimension qui n'est plus exactement la même que la fiction du premier degré, il change de statut, c'est-à-dire qu'il se trouve directement confronté avec le narrateur. Et cette relation lui paraît d'autant plus inconfortable qu'il lui est impossible de pratiquer plus longtemps l'illusion d'être « un autre ».

Le ressort temporel du roman

Pendant que sa femme lisait le manuscrit, le narrateur passait son temps à l'attendre à la maison : « Je t'attendais, sans avoir aucun sentiment, comme le blé en herbe qui est foulé aux pieds à plusieurs reprises au cours de l'hiver et qui ne peut rien faire d'autre qu'attendre que le soleil lui donne l'ordre de relever la tête. Dans mon refuge de cette bâtisse qui avait l'air d'être vieille depuis le jour de sa construction, tu devais être en train de lire mes trois cahiers. Tout en t'imaginant absorbée dans ta lecture sans prendre le temps de te dégourdir les genoux, je me transformai en protozoaire ne possédant qu'une seule fibre nerveuse et m'abandonnai à une attente vide, sans lumière et sans couleur. »⁷² Mais l'épouse ne rentre pas, et le narrateur finit par retourner à la chambre meublée où, constatant l'absence de sa femme, il trouve, en réponse au manuscrit, une lettre où elle lui apprend qu'elle l'a reconnu dès le premier regard sur le masque :

« Celui qui est mort à côté des bottes, c'était non pas le masque mais toi-même. La fillette au yo-yo n'était pas la seule à avoir deviné ta mascarade. Dès le premier instant, je l'avais devinée, cet instant pendant lequel tu étais si fier de parler de la déformation du champ magnétique. Ne m'humilie pas davantage en me demandant comment je l'ai su. J'en ai été troublée et bouleversée bien entendu. Car c'était si hardi qu'on pouvait mal te reconnaître. Mais à te voir plein de confiance en toi-même, je me suis trompée : j'ai cru que tu étais parfaitement conscient d'être deviné et que tu m'invitais à me prêter à ton jeu. J'avais peur au début mais je me suis vite ressaisie. J'avais pensé que tu faisais cela par pitié pour moi. Alors ton attitude était, quoi qu'un peu gênée, si délicate et si gentille que tu semblais m'inviter à danser. Puis, en te regardant jouer le rôle de dupe d'un air tout à fait sérieux, mon cœur s'en est trouvé tout rempli de reconnaissance. C'est la raison pour laquelle je t'ai suivi aussi docilement. »⁷³

Le narrateur se rend compte ainsi que la mascarade n'a pas produit l'illusion escomptée. Forcé de reconnaître qu'il a été lui-même sa propre dupe, il revêt une dernière fois son masque et sort dans la rue, armé d'un pistolet. « Soudain, j'entends le bruit aigu d'un pas de femme. Je m'efface aussitôt pour laisser la place au masque seul. Sans même avoir le temps de réfléchir, je me cache dans la ruelle la plus proche, ôte le cran de sécurité de mon pistolet et retiens mon souffle. À quoi cela sert-il ? N'est-ce qu'une comédie pour m'éprouver moi-même ou bien est-ce que je prépare quelque

⁷² *Ibid.* p.206

⁷³ *Ibid.*, p. 214-215.

coup ? Il est probable que je ne pourrais le dire que lorsque la femme sera arrivée à ma portée et qu'alors je serais obligé de me décider de manière définitive. »⁷⁴

Puis il écrit : « Je sais bien que toute la responsabilité n'en incombe pas au masque seul et que le véritable problème réside à l'intérieur de moi-même. Mais cet intérieur ne m'appartient pas à moi seul. Il est commun à tous les hommes. Par conséquent, je ne puis me charger de résoudre seul ce problème. Mais oui, je refuse qu'on m'impute ce crime. Je hais les hommes. Et je ne reconnais à personne le droit de plaider en ma faveur... »⁷⁵

Toujours caché dans le renforcement d'une ruelle sombre, armé de son pistolet, le personnage entend les pas qui se rapprochent. Puis le roman se termine ainsi : « Rien d'autre ne sera plus écrit. L'acte d'écrire n'est sans doute nécessaire que lorsqu'il ne se passe rien ».

Mais revenons sur le point où le manuscrit se termine. Nous avons vu que le narrateur se dépeint en train d'attendre chez lui le retour de sa femme : tête baissée, silencieux, immobile. Dans la temporalité de la fiction, cette attente coïncide avec la durée nécessaire pour lire le manuscrit. Se disposant à montrer pour la première fois à sa femme les chéloïdes qu'il a jusque-là pris soin de lui dissimuler sous un pansement ou sous le masque, ce qu'il attend, ce qu'il espère ardemment, c'est que sa femme le reconnaisse malgré les apparences, qu'elle l'appelle par son nom et qu'elle lui fasse ainsi redresser la tête afin qu'ils puissent recommencer à vivre. Dans cette attente se fonde l'espoir d'une vie nouvelle, d'un nouveau commencement pour une humanité qui ne serait pas aveuglée par les apparences, une humanité transformée, douée d'une perception extralucide, capable de reconnaître ses objets par-delà les apparences, et susceptible de trouver beau un visage recouvert de chéloïdes. Symbole d'un monde dans lequel les apparences n'ont plus aucune valeur, ce qu'offrent les chéloïdes, aux yeux du narrateur, c'est la promesse d'une terre ferme sur laquelle les naufragés pourront reprendre pied.

Une fois que le lecteur a saisi cette dimension éthique et morale d'un roman qui cherche à ouvrir une voie pour le salut de l'humanité, il est capable de transposer les métaphores du masque et de la mascarade dans le domaine universel du symbole. Ainsi le masque apparaît-il comme un attribut de la personne, attribut dont la fonction est de tromper les regards d'autrui afin de faire passer l'individu masqué pour « autre » qu'il n'est en réalité. Dans cet ordre d'idées, l'échelle du roman est celui de la société contemporaine tout entière, où les personnes ne s'avancent - et ne peuvent s'avancer - que « masquées » : c'est-à-dire en usant d'artifices tels que le maquillage, le vêtement à la mode, la photo où l'on apparaît à côté d'une personnalité célèbre, le passeport, la carte de visite, le compte en banque et tous les signes de reconnaissance sociale.

Nous supposons notre lecteur captivé par cette allégorie dont il s'efforce de déchiffrer les symboles⁷⁶, tendu dans la construction de ce monde utopique qui s'inscrit pour ainsi dire « en creux » dans le roman qu'il est en train de lire⁷⁷. Pour cette raison, il ne voit pas arriver la catastrophe qui va se produire au degré de la fiction. Car le narrateur, découragé par une attente trop longue, est retourné à la chambre meublée. Ainsi que nous l'avons mentionné, il découvre alors la lettre où son épouse proteste vis-à-vis de l'accusation qu'il lui avait faite. Du point de vue de la stratégie romanesque, cette protestation produit le coup de théâtre qui propulse le roman vers son

⁷⁴ *Ibid.*, p. 228.

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ Les œuvres de Kafka, Dostoïevski, Musil, Becket, Camus et bien d'autres auteurs lui reviennent en mémoire, qui ont aussi bâti leurs œuvres sur le procès des apparences.

⁷⁷ Ce procès est celui d'une société humaine défigurée par des « chéloïdes morales » - comparées à une sorte de péché originel qui serait gravé en chacun des hommes - et refigurée par le moyen du « masque », un terme générique désignant une apparence investie de pouvoir (celle du supérieur hiérarchique, du patron ou de n'importe quel titre marqué sur la carte de visite) et permettant d'accomplir une action au titre de cet « autre ».

dénouement tragique. Le narrateur se transforme en un assassin potentiel. Armé, masqué, il rôde à la recherche de sa victime, en criminel que rien ne pourra arrêter.

Ainsi que nous l'avons également mentionné, le meurtre ne sera pas commis dans les pages du roman. Parfaitement maître de la dramaturgie, le romancier met le point final de son ouvrage au moment même où, dans le monde de la fiction, le meurtre est sur le point d'être commis.

L'intention du romancier

Concernant le dénouement de l'histoire, deux hypothèses sont possibles. Du point de vue du récit proprement dit, en s'arrêtant comme le romancier, en même temps que lui, au moment où le coup de pistolet est sur le point d'être tiré, le lecteur ne peut que s'entendre avec lui sur le fait que le propre du roman réside effectivement dans l'illusion qu'il parvient à créer. Une illusion parfaite lorsque le roman est bon, mais une illusion seulement, puisque l'action se déroule dans l'imaginaire, les personnages n'ont aucune prise sur le lecteur, et leurs actes - tout comme dans un rêve - n'entraînent aucune conséquence dans la réalité vécue.

Tout en admettant cette définition comme une vérité du roman, nous ne pouvons néanmoins pas en admettre si facilement les limites. Nous pensons en effet qu'il existe une autre vérité romanesque, et peut-être un autre domaine de définition possible du roman. Cette deuxième hypothèse peut se formuler à partir du témoignage que nous voudrions apporter ci-dessous.

Lorsque nous avons rencontré Abe Kôbô, en 1989⁷⁸, nous lui avons demandé s'il pouvait nous donner quelque indication susceptible de guider notre lecture. Il nous a répondu en substance que ce guide est contenu dans la réponse de l'épouse : l'erreur commise par le narrateur est en effet contenue dans l'hypothèse initiale. Ainsi, dans la scène où il se regarde pour la première fois alors qu'il est recouvert du masque, il se prend pour un *autre* :

« Je fus assez prudent pour ne pas me regarder aussitôt dans le miroir. Puis, je mis sur la table les restes de la veille, des boîtes de conserve et du pain et essayai d'imaginer que j'étais en train de dîner dans un restaurant au milieu d'une nombreuse compagnie. Je relevai doucement la tête et me regardai dans la glace. L'autre leva la tête et me regarda aussi. Il commença à manger du pain en suivant les mouvements de ma bouche. Il buvait son potage comme je le faisais. Nous nous accordions à merveille, ce qui, somme toute, était naturel. (...) Soudain, l'autre se leva et vint me contempler d'un air interrogateur. D'emblée, je fus pris par une sensation étrangement harmonieuse, à la fois douce tout en étant aiguë et stimulante, enivré comme si un calmant pris pour dormir venait brusquement de produire son effet. Je suppose qu'à cet instant ma coque se fissa. Nous nous regardâmes pendant quelques instants. Bientôt l'autre se mit à rire et je ris aussi. Je me glissai alors dans le visage de l'autre, sans opposer de résistance. Tous les deux étant unis, j'étais devenu lui-même. (...) Je commençais déjà à sentir et à penser avec ce visage. Quelque conscience que je puisse avoir de cette ruse, je doutais de l'existence même de celle-ci. Tout allait comme un gant. »⁷⁹

Du fait qu'il ne reconnaît pas le masque en tant que masque, le personnage devient lui-même la victime du piège qu'il voulait tendre à sa femme. Le roman se construit sur le fondement de cette hypothèse absurde. Or, l'épouse ne tombe pas dans le piège de l'illusion. Par sa lucidité, elle apporte le seul dénouement logique de cette histoire. Sa vérité constitue le socle de la raison sur laquelle se construit le cheminement en direction de la catastrophe finale. Si le personnage, dans la scène primordiale du miroir, avait tout simplement reconnu son masque en tant que masque, alors il

⁷⁸ Cette interview a été réalisée en collaboration avec M. Ôtani Tsunemaro et publiée dans *Abe Kôbô zenshû (Œuvres complètes d'Abe Kôbô)*, v. 28, Tôkyô, Edition Shinchôsha, 2000, p. 473-486.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 105.

n'aurait pas eu la tentation de s'égarer dans ce labyrinthe des relations humaines, et sa femme n'aurait jamais cessé de lui témoigner sa reconnaissance. Il aurait pu dissimuler ses chéloïdes en faisant semblant d'être un autre, mais en contrepartie il n'aurait jamais eu l'idée d'écrire son histoire. Par conséquent, l'existence même du roman se fonde sur cette hypothèse erronée.

À l'issue de cet entretien, convaincue par l'explication parfaitement claire et cohérente que nous apportait Abe Kôbô, nous nous sommes demandé pour quelle raison cette logique très simple avait pu nous échapper. En écho à cette interrogation nous revenaient les paroles prononcées par l'épouse en réponse à l'accusation de son mari :

« J'ai cru que tu étais parfaitement conscient d'être deviné et que tu m'invitais à me prêter à ton jeu. (...) J'avais pensé que tu faisais cela par pitié pour moi. Alors ton attitude était si délicate et si gentille que tu semblais m'inviter à danser. Puis, en te regardant jouer le rôle de dupe d'un air tout à fait sérieux, mon cœur s'en est trouvé tout rempli de reconnaissance. C'est la raison pour laquelle je t'ai suivi aussi docilement. »⁸⁰

En supposant, ainsi que l'affirme Abe Kôbô, que la réponse de l'épouse constitue la solution de l'énigme posée par ce roman, cette solution nous apparaissait brouillée par le fait que cette femme s'était prêtée à la comédie du masque. Autrement dit, même si sa lettre était supposée nous convaincre que la cause du mal résidait dans les intentions du narrateur, cet indice n'a pas opéré dans le cas de notre lecture. À nos yeux il apparaissait seulement que l'épouse avait participé au jeu de dupes qui se joue à travers le roman. Qu'elle ait reconnu son mari sous le masque, certes, était l'élément le plus important de l'intrigue, puisqu'il allait précipiter le destin des deux personnages. Mais au fond, il nous paraissait acquis qu'ils étaient complices dans une comédie consistant à faire semblant de ne pas se reconnaître l'un l'autre. À nos yeux, c'était justement cette complicité nouée dans le non dit qui allait les jeter tous deux dans une mascarade tragique. En somme, nous avons jugé l'épouse complice de cette mascarade, et pour cette raison nous n'avons pas été frappée par la justesse de son raisonnement.

Le procès de la lecture

Notre deuxième hypothèse se fonde par conséquent sur une lecture différente de celle que le romancier avait projetée. Celui-ci avait imaginé que le lecteur se rangerait à l'avis de l'épouse dont le jugement est le seul raisonnable. Il n'avait pas imaginé, semble-t-il - c'est du moins ce qui ressort de notre entretien de 1989 - que le lecteur pourrait l'accuser elle, d'avoir, par une sorte de complaisance, laissé son mari s'enfermer dans un piège dont il ne parviendrait plus à ressortir. Puis, une fois qu'elle se fut rendu compte que le piège de la mascarade était sans issue, de l'avoir désigné, lui, comme étant seul coupable, et n'acceptant pour sa part aucune responsabilité sinon celle d'avoir accepté le rôle qu'on lui proposait.

Cette deuxième hypothèse nous paraît intéressante car elle permet de percevoir à travers ce roman une autre logique, une autre vérité bien plus convaincante à nos yeux que celle dont le romancier cherche à nous convaincre. Une vérité contradictoire avec celle de l'épouse et contradictoire avec celle du romancier. Cette logique, cette vérité a constitué pendant des années l'objet d'une recherche que nous avons menée de manière assidue, mais sans parvenir à lui donner une forme satisfaisante à nos yeux.

Puisqu'il nous faut bien tirer une leçon de ce demi-échec, nous posons que le témoignage nous paraît aujourd'hui la seule forme possible pour rendre compte de cette lecture singulière qui constitue à nos yeux le ressort le plus profond d'une réflexion sur le roman. Un témoignage qui allierait la lecture proprement dite et le questionnement de cette lecture. Qui chercherait à répondre, à travers la lecture, aux questions posées par la lecture. En assumant ainsi sa propre activité de «

⁸⁰ *Ibid.*, p. 215, déjà mentionné.

liseur de roman », le lecteur critique ne deviendrait-il pas à son tour l'auteur d'une sorte de roman ? De fait, son témoignage ne pourrait être en effet qu'un « roman second » alliant un objet - objet de la lecture, c'est-à-dire le roman proprement dit - et un sujet - le récit que le lecteur construit dans son for intérieur en lisant le roman -. Si cette construction est, dans l'expérience ordinaire de nos lectures romanesques, à l'usage exclusif de chacun des lecteurs respectivement, il serait possible de lui donner forme à travers un témoignage qui ne pourrait être qu'une œuvre littéraire ou un nouveau roman. D'où, pour finir, notre hypothèse que l'œuvre littéraire, quand elle est réussie, agit sur le lecteur comme un germe de la création.

Fiction et effet de vie, deux faces du même code universel des arts ?

[Marc-Mathieu Münch](#)

En France, en littérature comparée, il est une « sottise question » qu'il vaut mieux ne pas poser si l'on tient à sa réputation... et c'est celle de la nature de la littérature. Celle qui ose se demander ce que c'est que la littérature dans sa nature la plus générale, la plus anthropologique et la plus spécifique par rapport aux autres préoccupations et occupations humaines.

Il règne, en effet, dans l'esprit de nombreux chercheurs, le préjugé que la littérature est impossible à définir en tant que telle. En d'autres termes la littérature serait quelque chose qui, en quelque sorte, n'existe pas, ce qui va contre non seulement l'intuition de tous les humains qui écrivent, lisent, vendent et achètent de la littérature comme si elle existait, qui l'étudient dans les universités, qui lui apportent de nouveaux styles et surtout peut-être qui admirent en elle quelques-unes des plus grandes gloires qui nous viennent du fond de l'histoire.

Contre ce préjugé, j'ai passé quelque soixante années à réfléchir et même à trouver une définition, la définition de l'effet de vie, définition à laquelle s'attache une valeur scientifique parce qu'elle repose sur un invariant anthropologique. Et si je l'ai cherchée, c'est que j'ai toujours été porté par l'intuition que la recherche n'avait pas encore exploité toute la documentation existante.

Aujourd'hui, je tiens à montrer que même ceux qui ne veulent pas de définition unique y sont parfois portés, comme malgré eux, par la nature de la chose littérature. Mais, pour y arriver, je dois montrer d'abord que le préjugé de non-définition possède des causes efficaces qui l'ont presque nécessairement imposé.

La première cause du préjugé est le relativisme. Je m'explique. Depuis l'origine, les créateurs ont donné des définitions unes de l'art, de la beauté, de ses fonctions et de ses conditions. À chaque époque ils pensaient avoir enfin découvert la vraie définition de l'art et de la beauté. On peut nommer cette époque « absolutiste ». La beauté, comme le vrai et le bien y était considérée comme une, claire et définissable.

Pourtant toutes ces définitions se contredisaient dans leurs principes comme différaient les styles des œuvres qui les exemplifiaient. Mais à mesure que le temps passait, la documentation augmentait. On découvrait des arts lointains comme celui de l'Égypte ancienne, perdus comme celui de la Grèce archaïque, méprisés comme l'art gothique, populaires comme le patrimoine mondial des contes, ou simplement étranges mais puissants comme le théâtre de Shakespeare.

Est donc venu le moment, vers 1800 pour ce qui est de l'Occident, où les meilleurs esprits ont été obligés d'admettre, douloureuse révolution, que le beau est pluriel, c'est-à-dire que sa formule varie selon le temps et l'espace et qu'il ne s'agit pas de simples variations de détail à

l'intérieur d'une définition universelle. La conséquence de la découverte de ce « relativisme » fut justement la mort de l' « absolutisme » et la naissance de la « sottise question » ! On s'y accorda d'autant mieux qu'on entra dans le grand siècle de l'histoire, le XIXe, celui de Michelet et de Sainte-Beuve, puis dans l'âge des nouvelles sciences humaines qui apportaient, comme la sociologie, de nouvelles et passionnantes documentations sur le monde de la littérature et des arts.

La seconde cause du préjugé de la « sottise question » est ce qui fut le grand drame intellectuel du vingtième siècle, c'est-à-dire le « pluriel du vrai ». Je n'entre pas dans cet immense sujet : il fait encore partie de l'actualité scientifique, philosophique, religieuse et culturelle dans laquelle nous baignons. En art cela donne une affirmation du genre que voici : « Comme nous ne savons déjà pas ce que c'est que la Vérité, comment pouvons nous prétendre savoir ce que c'est que la littérature ? »

Enfin, la troisième grande raison du préjugé tient au statut de l'objectivité de la connaissance dans le domaine des sciences exactes. Puisque, pense-t-on, les sciences « dures » ont réussi grâce à l'objectivité de leurs méthodes, les sciences humaines doivent obéir au même idéal. C'est ainsi qu'on en est venu à cette aberration qui consiste à éliminer de la science de la littérature la dimension subjective qui y est essentielle selon la parole de tous les grands écrivains du passé.

Dans ce triple contexte, la recherche a été amenée d'une part à continuer de travailler sur l'histoire de la littérature sans se référer à une notion une et d'autre part à appliquer aux lettres toutes les nouvelles sciences humaines qui étaient sorties progressivement de la philosophie, comme la sociologie, la psychologie, la psychanalyse, la linguistique, la sémiologie, la communication, l'ethnologie, les sciences de l'émotion etc... etc., sans oublier les sciences cognitives ni les neuro-sciences

Mais toutes ces nouvelles disciplines n'ont pas tué l'intuition que la littérature existe en tant qu'occupation et que préoccupation spécifique des humains. C'est-à-dire qu'elles n'ont pas empêché d'autres recherches de chercher dans de nouvelles directions. Ce fut évidemment le cas de nos recherches en théorie de l'effet de vie, mais on constate que même à l'intérieur des recherches issues des nouvelles sciences humaines apparaissent des tendances qui vont vers une définition globale.

C'est ce que je veux montrer aujourd'hui à propos de la notion de fiction. Plus j'observe les travaux qu'on lui consacre ces derniers temps et plus je me rends compte qu'elle tend plus ou moins lucidement vers une théorie d'ensemble du phénomène littéraire en tant que tel ou, du moins, qu'elle ne peut s'empêcher de se poser la question.

À l'origine, c'est-à-dire au moment où commence l'âge de la nouvelle critique, la fiction est globalement considérée comme un processus d'invention et d'agencement des éléments d'un monde mêlant le factuel et l'irréel. Les exemples donnés sont toujours tirés des chefs-d'œuvre de la littérature. Ils s'adressent à l'imagination du lecteur et prouvent la qualité de l'imagination de l'auteur. Il s'agit donc d'une technique d'écriture liée à une compétence de lecture.

Mais cette notion a rencontré toutes les grandes questions littéraires et philosophiques qui ont passionné la fin du XXe siècle : celles, en particulier, du pluriel du vrai, celle des structures modélisant le monde quand il est vu par le biais de la parole, celle de la culture virtuelle, celle du double besoin humain de certitude et de libre inventivité et enfin celle, ludique, de l'ambiguïté entre l'adhésion et le doute eu égard au travail de l'imagination.

Cela m'a d'abord frappé dans un texte de Gérard Genette *Fiction et diction* publié en 1991. Il affirme que la *mimèsis* qui est fiction est au fond le moyen d'existence du théâtre et du récit. Mais qu'en est-il de la poésie lyrique et d'autres genres qui ne reposent pas sur elle ? Y aurait-il alors deux régimes concurrents, celui de la fiction et celui de la « diction » ? Genette pense que les deux sont vrais, qu'ils s'appliquent à presque tous les genres, mais, hélas, ni à l'histoire, ni à l'éloquence, ni à l'autobiographie, ni à l'essai.

Pour ces genres, il propose donc un autre régime qu'il qualifie de « conditionnaliste »⁸¹. Or, et c'est un aveu de grande importance, cette conditionnalité est de l'ordre du goût « dont chacun sait qu'il est subjectif et immotivé » ce qui est une grande difficulté théorique puisque « le plus mauvais tableau, la plus mauvaise sonate, le plus mauvais sonnet restent de la peinture, de la musique, de la littérature pour cette simple raison qu'ils ne peuvent être rien d'autre. » En disant cela Genette est au bord de la théorie de l'effet de vie. Pour y arriver il faudrait accepter un changement de paradigme, celui, le nôtre, qui admet qu'il n'y a d'art que réussi. En d'autres termes que le goût est subjectif et motivé. Mais, comme un tel changement de paradigme lui paraît encore impossible, il revient à son binôme, la fiction et la diction. Il est cependant manifeste que Genette a été tenté par l'idée d'une définition une de la littérature.

Le second texte est le *Pourquoi la fiction* de Jean-Marie Schaeffer publié au Seuil dans la collection « Poétique », en 1999. Il s'agit d'une étude très fouillée de l'imitation, de la *mimèsis*, de la modélisation, de la représentation et de la feintise qui conduisent l'auteur à définir la fiction comme une « feintise ludique partagée » fonctionnant dans un « cadre pragmatique approprié à l'immersion fictionnelle. » Elle est typique de l'humain. C'est une conquête culturelle, une aptitude d'*homo sapiens*. C'est le « comme si » non seulement des enfants, mais aussi des adultes.

Avec de telles affirmations, nous voici très proches de la théorie de l'effet de vie qui accorde aussi beaucoup d'importance au « comme si ». L'effet de vie est un moment de la vie où je vis partiellement une autre vie que ma vie quotidienne.

Or la proximité de la feintise ludique et de l'effet de vie est significative pour la réflexion sur les arts parce que la feintise ludique est un résultat obtenu à partir de toutes les sciences humaines actuellement disponibles alors que l'effet de vie l'est à partir des arts poétiques du monde entier. S'ils se rejoignent si bien, n'est-ce pas qu'ils reposent au bout du compte sur la nature des choses et des humains ?

La ressemblance des deux théories est encore renforcée lorsque Schaeffer aborde les conditions de la feintise ludique. Elles expriment à leur manière et avec leur langage ce qui se trouve chez les auteurs sous la forme des corollaires de l'effet de vie. Il n'est pas possible ici de les envisager toutes. Disons simplement, pour donner un exemple, que l'idée de Schaeffer que la fiction doit être liée aux traces de nos expériences réelles ressemble à notre corollaire de l'ouverture. Enfin je ne puis que souligner avec joie une phrase comme celle-ci qui justifie le passage par l'expérience vécue de l'effet de vie: « ... c'est un tort de vouloir analyser une œuvre, l'étudier, avant d'être passé par l'immersion fictionnelle. »⁸²

En revanche ce qui manque, me semble-t-il, à la théorie de la feintise ludique, c'est d'englober les textes qui ne sont pas fictifs mais qui sont cependant littéraires et d'admettre vraiment, lucidement le fonctionnement subjectif de l'art littéraire.

De nombreux autres textes intéressants sur la fiction mériteraient de figurer ici comme celui, tout récent de Françoise Lavocat, *Fait et fiction. Pour une frontière*. On y trouve aussi l'idée que la fiction, le besoin de fiction, est une donnée humaine universelle.

Je conclurai donc que le XXe siècle de la nouvelle critique a cru à tort que l'art littéraire ne se définit pas, mais qu'il a quand même été travaillé, malgré lui, par l'intuition d'une définition unitaire possible. Le thème de la fiction en est la preuve parce qu'il tend vers la généralité. D'autres thèmes auraient tout aussi bien pu être étudiés ici. Je pense en particulier à celui de l'émotion comme on le voit par exemple dans un excellent texte de Noëlle Batt, intitulé « Je fictionne, tu fictionnes, ... nous fictionnons. » et qui est de 2012⁸³.

⁸¹ Gérard Genette, *Fiction et diction*, Seuil, 1991, p. 105.

⁸² Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction*, Seuil, 1999, p. 198.

⁸³ Noëlle Batt, in *Théorie, littérature, épistémologie*, N° 29, PUV.

En somme, si la thèse de la fiction n'arrive pas à définir la littérature, c'est tout simplement parce qu'il ne définit pas l'ensemble du phénomène mais l'un des ses moyens. Définir la littérature par la fiction, c'est définir le tout par l'une de ses parties. La fiction est assurément l'un des grands moyens de l'art littéraire comme d'ailleurs de tous les arts, mais ce n'est qu'un moyen parmi d'autres.

Ayons donc le courage de nous mettre clairement face à l'esprit le fait que le vingtième siècle fut une époque qui a manqué d'interdisciplinarité dans les sciences humaines et qui a donc morcelé le phénomène littéraire. Or il est fondamentalement interactif en ce sens qu'il implique toutes les facettes de l'humain selon la découverte de l'invariant de l'effet de vie. Personne n'a jamais pu démontrer de manière convaincante que la littérature était uniquement ou texte, ou communication, ou sociale, ou inconscient, ou émotion ou fiction, ou symbole, ou jeu. Elle est tout cela à la fois parce qu'elle ne commence à fonctionner que lorsque la plupart des aptitudes du corps-esprit humain sont sollicitées.

Ne confondons pas le tout et la partie. Pratiquons des explorations d'effets de textes qui soient attentifs à la réponse de toutes les facettes de l'humain. Si j'avais eu plus de temps j'aurais pris un texte aussi simple que le conte du *Petit Chaperon rouge* et je vous aurais montré comment le texte, par exemple celui de Grimm, contient des incitations psychologiques, psychanalytiques, sociales, symboliques, culturelles, affectives, actives, morales, imaginaires, fictionnelles et même esthétiques puisque le Chaperon rouge est une charmante petite fille. Enfin toutes ces incitations sont portées par un matériau, la langue allemande des Grimm qui sait lancer des connotations vers toutes ces dimensions. Je vous assure que lorsqu'on pratique ce genre d'explorations de textes avec un groupe d'étudiants, on obtient des séances passionnantes et je vous invite à en faire l'expérience. L'art est une merveilleuse expérience de vie.

La fraternisation des arts en Afrique noire traditionnelle :

Polyvalence des artistes et entrelacement des arts

François Guiyoba

Dans la société traditionnelle d'Afrique noire, les arts fraternisent tout naturellement, pour ne se manifester qu'en un pluriel interdisciplinaire et, au-delà, transdisciplinaire, et ce en raison de la polyvalence de tout artiste digne de ce nom, cet état de choses procédant d'une constante aperception intégrale et totale de la vie. L'étayage de cette hypothèse va nécessiter le recours à l'Histoire des rapports interartistiques, aux théories münchéenne, wagnérienne et intermédiaire, ainsi qu'à un cas concret. Les deux premiers outils serviront de cadre épistémique à la démonstration, les troisième et quatrième outils serviront à montrer comment peuvent fraterniser les arts de manière générale, et le cas concret servira d'illustration récente à cette fraternisation relativement à la pratique artistique dans le continent noir. D'où le plan de la démonstration :

I- La fraternisation des arts ;

II- Le cas de l'Afrique noire ;

II.1- L'Afrique traditionnelle : une fraternisation totale des arts ;

II.2- L'Afrique moderne ou des rémanences de la fraternisation traditionnelle : le cas de Francis Bebey.

I - La fraternisation des arts

Appliquée aux arts, la métaphore de la fraternisation implique un rapport de solidarité irénique entre ceux-ci dans leur diversité heuristique, hermésienne, muséenne, idéologique, référentielle, institutionnelle et matérielle, pour ne citer que ces fonctions de l'Art⁸⁴, et ce suivant des modalités complexes mais identifiables. Se posent alors les questions de savoir ce que sont l'art, l'artiste et les modalités sus-évoquées, comment s'explique le fait que les arts puissent fraterniser, et si cette fraternisation n'est pas de la nature profonde de cette activité.

En tant qu'activité inhérente à homo sapiens, l'art se prête à des définitions certes nombreuses, voire infinies, mais celles-ci semblent converger en leur quintessence, à savoir la quête de l'immortalité ou de l'éternité. L'art est un antidestin, une transformation du dasein en un être-pour-la-vie, une activité de re-création ou de remodelage de la réalité suivant le principe ludique gadamérien, etc. Cette invariance quintessentielle ou nouménologique prédispose déjà les arts à une solidarité « fraternelle », même à leur corps défendant.

L'on comprend, dans ces conditions, que l'activité démiurgique procède du cosmos et non du chaos, du « personnage » et non du « monstre dévorant » durandien⁸⁵ etc. Au désordre, au mal et au laid, elle substitue l'ordre, le bien et le beau par transformation alchimique des choses. Avec elle, tout participe à la déconstruction du monde et à sa re-construction idéale, et non à sa destruction.

Dès lors, le démiurge est plus généraliste ou polyvalent que spécialiste, quand bien même il se cantonnerait à une seule discipline. La plume, le pinceau, la voix, etc., ne sont alors que des truchements interchangeables ou complémentaires du logos. En tant que succédané divin, le

⁸⁴ Cf. François Guiyoba, « Le Tremplin heuristique de la communication jakobsonienne ou du principe d'invariance des fonctions de l'art littéraire », in Jean Ehret, *L'Esthétique de l'effet de vie. Perspectives interdisciplinaires*, Paris, L'Harmattan, 2012. Nous y avons proposé ces fonctions à partir de celles de la communication jakobsonienne.

⁸⁵ Cf., au sujet de cette terminologie, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* de cet auteur.

démiurge ne saurait ne pas être omniscient et omnipotent, ne serait-ce que potentiellement ou virtuellement.

C'est donc au niveau ontologique que se trouve la raison profonde de la fraternisation sus-évoquée. L'Art a vocation à se conjuguer simultanément au singulier⁸⁶ et au pluriel⁸⁷ münchéens. Il se décline en plusieurs disciplines et en autant d'appropriations que d'artistes et d'esthètes. Et pourtant, il est réductible à l'invariant principal qu'est l'effet de vie qu'il procure à ces deux catégories de personnes, cet invariant ayant comme subsumances le matériau, le jeu, la cohérence, la plurivalence et l'ouverture⁸⁸. Malgré la diversité des matériaux, des lieux, des temps, des artistes et des esthètes, les arts trouvent matière à fraterniser dans l'effet de vie qu'ils génèrent et dont on peut dire qu'il résume à lui seul toutes les fonctions de l'Art. En sorte donc que, pour paraphraser Marc-Mathieu Münch, une œuvre d'Art réussie est celle qui suscite cet effet par le jeu cohérent du matériau utilisé, de manière à toucher toutes les facettes de l'esprit hic et nunc, mais aussi partout et toujours⁸⁹.

En ce qui concerne les modalités de la fraternisation des arts, elles relèvent de la pratique intermédiaire, et plus précisément interartiale. Selon Jürgen Erich Müller : « Si nous entendons par intermédialité qu'il y a des relations médiatiques variables entre les médias et que leur fonction naît entre autres de l'évolution historique de ces relations, cela implique que la conception de « monades » ou de sortes de médias « isolés » est irrecevable⁹⁰. »

Appliqués à l'art en tant que média, on dira que l'interartialité a trait aux relations artistiques variables entre les arts et que leur fonction résulte de l'évolution historique de ces relations, cela impliquant l'irrecevabilité de la conception de « monades » ou d'arts isolés. C'est aussi l'avis de Philippe Marion et André Gaudreault : Pour rendre légitime la conscience historique de sa naissance, [un art] doit avoir révélé le profil de son opacité. Selon nous, les médias empruntent un parcours similaire. Lorsqu'un média apparaît, il existe un intelligible médiatique préalable et il doit aussi se démêler avec un « code » tout établi [...]. Un nouveau média prouve progressivement sa personnalité en gérant de manière plus ou moins singulière l'irrépressible part d'intermédialité qui toujours le traverse⁹¹.

Il est donc de la nature des arts de ne pas être considérés isolément, mais en relation les uns avec les autres sur le double plan paradigmatique et historique. Le cinéma n'existe que par comparaison ou analogie avec la musique, la peinture, la sculpture, la danse, etc., et grâce aux autres expressions artistiques qui l'ont précédé et dont il a hérité des éléments pour se constituer. Une telle relation entre les arts autorise de la concevoir en termes de fraternisation.

Cette définition permet d'appréhender les modalités interartiales, et donc de la fraternisation des arts, par analogie avec la nomenclature genettienne, d'autant plus justement que la théorie intermédiaire se situe dans le prolongement épistémique des travaux de Julia Kristeva⁹² et de Gérard

⁸⁶ Cf. Marc-Mathieu Münch, *L'Effet de vie ou le singulier de l'art littéraire*, Paris, Honoré Champion, bibliothèque de littérature générale et comparée, 2004.

⁸⁷ Cf. Marc-Mathieu Münch, *Le Pluriel du beau. Genèse du relativisme esthétique en littérature. Du singulier au pluriel*, Metz, Centre de recherche Littérature et Spiritualité de l'université de Metz, 1991.

⁸⁸ Au sujet de ces invariants, cf. Marc-Mathieu Münch, *L'Effet de vie ou le singulier de l'art littéraire*, op. cit.

⁸⁹ Cet auteur dit exactement : « L'œuvre d'art littéraire réussie est celle qui a le pouvoir de créer dans l'esprit d'un lecteur-auditeur un effet de vie par le jeu cohérent des mots ». *Ibid.*, p. 38.

⁹⁰ Jürgen Erich Müller, « Top Hat », *Cinémas*, vol. 5, nos 1-2, automne 1994, p. 213.

⁹¹ Philippe Marion et André Gaudreault, « Un média naît toujours deux fois », in *Cinémas*, Revue d'études cinématographiques, vol. 10, n° 2-3, 2000. Cf. <http://cri.histart.umontreal.ca/cri/sphere1/definitions.htm>; page consultée le 09 août 2017.

⁹² Cf. Julia Kristeva, *Séméiôtikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.

Genette⁹³, entre autres, sur l'intertextualité. Ce seront alors la médialité, l'intermédialité, l'hypermédialité, l'hypomédialité, la para-/périmédialité, la transmédialité, la plurimédialité, la métamédialité, l'archimédialité, etc. Appliquées à l'art stricto sensu, ce seront l'artialité, l'interartialité, l'hyperartialité, l'hypo-artialité, la para-artialité, la trans-artialité, la pluri-artialité, la méta-artialité, l'archi-artialité, etc.

L'artialité est le caractère de l'œuvre d'art dont l'aperception münchéenne semble fédérer la plupart des acceptions de cette notion⁹⁴. L'interartialité réfère alors généralement à la coprésence de plusieurs arts suivant divers possibles dont ceux de la nomenclature ci-dessus. Ainsi, l'hyperartialité désigne la nature anglobante d'un art par rapport à d'autres. C'est le cas dans les *Paroles* de Jacques Prévert où la littérature englobe plusieurs autres arts par le truchement de l'allusion, de l'ekphrasis, de l'ut pictura poesis, de la satura antique, etc., au point de faire apparaître cette œuvre comme génériquement inclassable, du moins littérairement. Presque tous les arts s'y entrelacent sous la bannière de l'hyper-art textuel qui en devient un ersatz du Logos. Ici, les arts non-scripturaux sont des hypo-arts, qui sont mis en abyme dans une trame textuelle ou littéraire, et plus précisément médialittéraire ou médiascripturaire. Dès lors, l'archi-art se veut transcendant par rapport aux autres arts en ce qu'il les subsume et peut, de ce fait, être assimilé au Logos. Par conséquent, la pluri-artialité implique une coprésence d'arts entretenant une relation homologique, c'est-à-dire sans mise en abyme, ni en para- / méta- / archi- / trans-artialité, comme dans l'œuvre d'art total de Richard Wagner. La para-artialité désigne les éléments accessoires de l'œuvre d'art tels que les légendes, les notes, la signature, le nom de l'artiste, le nom de l'œuvre, ses lieu et date de réalisation, et le matériau utilisé, comme dans une œuvre picturale. La méta-artialité se rapporte aux gloses, critiques ou commentaires sur l'œuvre. La trans-artialité porte, de manière générale, sur la pragmatique de l'œuvre, c'est-à-dire sur ses implications extra-artistiques, soit ses fonctions et ses influences aux niveaux individuel et social. La perception de l'art comme palliatif du destin et les transformations sociales dues à l'art relèvent du trans-artistique.

II - Le cas de l'Afrique noire traditionnelle : une fraternisation totale des arts

La présente réflexion implique une distinction entre les Afriques traditionnelle et moderne. La fraternisation des arts a évolué au fil du temps et appelle l'inscription de sa problématique dans celle, plus large, du clivage entre la tradition et la modernité.

II. 1 - L'Afrique traditionnelle : une fraternisation totale des arts

Qu'en est-il donc de la fraternisation des arts telle que perçue ci-dessus en Afrique noire traditionnelle? Plus qu'ailleurs, elle y semble plus manifeste, plus forte, plus généralisée, plus systématique, plus pragmatique, etc., en raison d'une vision du monde totale et symbiotique y prévalant. L'ipséité y est dans la totalité, et celle-ci est en elle. Les deux ne font qu'un. D'où le rapport de communion non-prométhéenne de cette ipséité à la nature qui la comble de ses bienfaits. En sorte donc que toutes les activités menées dans un tel contexte reflètent ou reproduisent cet état de choses. La solidarité des entités n'y est pas une vue de l'esprit, dont l'expression et l'entretien au niveau des relations humaines constituent un gage de sa vitale pérennité à toutes les échelles de l'existant. Parce qu'ils jouent un rôle essentiel dans la survie individuelle et collective des hommes, les arts ne sauraient échapper à cette règle. Selon Louis Perrois,

En Afrique noire, l'activité esthétique ne peut être ramenée à la seule création plastique. Les arts y sont divers, et *l'univers esthétique forme un tout complexe, où*

⁹³ Cf. Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, 1982.

⁹⁴ Cf., ci-dessus, la définition de « l'œuvre d'art littéraire réussie ».

différentes expressions combinées – musique, danse, poésie, architecture, parure, peinture et sculpture – se donnent libre cours en vue d'atteindre à une certaine maîtrise des forces surnaturelles. La sculpture n'est que la forme la plus accessible de cet ensemble⁹⁵.

Les arts font donc plus que fraterniser dans ce continent, ne se réduisent pas à la seule sculpture et sont consubstantiels dans leurs natures et leurs expressions respectives. Sculpter, ou peindre, ou chanter, ou danser, ou construire, ou se parer, etc., c'est faire tout cela à la fois, de manière synesthésique, et non isolément.

Ainsi, en Afrique, l'art ne se définit pas sans se vivre, au point de se confondre avec la vie elle-même dont il se veut une des manifestations, à l'instar des fonctions vitales du corps humain telles qu'exprimées par les cinq sens et l'intellect. L'artiste et ses spectateurs- admirateurs y sont donc des synesthètes, raison pour laquelle la communion entre eux est généralement parfaite. L'invariance quintessentielle de l'art en est plus perceptible. C'est l'aspiration manifeste à « atteindre à une certaine maîtrise des forces surnaturelles ». Or, précisément, cette maîtrise est une affaire de tous, en ce que chacun s'investit dans la communion synesthésique de l'art qui se trouve alors érigée en une sorte de religion panthéiste. Sculpter, peindre, chanter, danser, construire, se parer, etc., et, au-delà, toutes les activités, sont des actes religieux indissociables. Dans sa posture, le danseur fait chœur avec le chanteur ou le conteur, mime le sculpteur et l'architecte, s'est préalablement peint le corps et paré d'une tenue réalisée par lui-même, etc., et tombe en transe, comme pour communier avec les esprits. En cette circonstance, les participants se prêtent généralement à ce rituel, même de manière improvisée. De même, les autres artistes, même réalisant leurs œuvres en solitaire, se mettent dans des dispositions analogues, ne serait-ce que virtuellement.

La société négro-africaine profonde apparaît ainsi comme un vaste domaine wagnérien où les arts fraternisent tout naturellement. Dans ces conditions, le principe de polyvalence artistique s'applique à chaque membre de la communauté. Il se traduit par la capacité du spectateur à s'inviter de manière improvisée dans l'activité démiurgique, quelle/quel qu'en soit la nature ou le genre. La « maîtrise des forces surnaturelles » ne peut être qu'une entreprise collective, d'autant plus qu'au nombre de celles-ci figurent celles du mal qu'il faut juguler, canaliser, exorciser, voire anéantir, de manière à préserver la cohérence et la cohésion du vital Cosmos, au détriment du fatal Chaos.

L'artiste africain, et l'Africain en général, est un démiurge total pour qui le *Logos* n'a pas de secrets, qu'il prenne la forme de la voix, du pinceau ou du poinçon, entre autres. L'on comprend alors qu'on dise souvent que l'Africain traditionnel ne fait qu'*un* avec la Nature avec laquelle il communique au point de pouvoir la transformer, cette communication étant de nature artistico-culturelle, et donc intuitive, et donc plus forte que si elle été fondée en raison⁹⁶. Et, justement, au sujet de cette spiritualité attachée à l'art africain, André Malraux rapporte les propos suivants de Pablo Ruiz Blanco Picasso qui en aurait fait l'expérience dans un marché aux puces :

« Le marché aux puces. L'odeur. Je voulais m'en aller. Je ne parlais pas. Je restais. J'ai compris que c'était important : il m'arrivait quelque chose. *Les masques, ils n'étaient pas des sculptures comme les autres [...] J'ai compris à quoi elle servait, leur sculpture, aux Nègres. Pourquoi sculpter comme ça et pas autrement. Ils n'étaient pas cubistes tout de même [...] Les esprits, l'inconscient (on n'en parlait pas encore beaucoup), l'émotion, c'est la même chose. J'ai compris pourquoi j'étais peintre. Tout seul dans ce musée affreux, avec des masques, des poupées peaux-*

⁹⁵ Louis Perrois, « Afrique noire (Arts) : un foisonnement artistique », in *Encyclopædia Universalis*, <http://www.universalis.fr/encyclopedie/afrique-noire-arts-un-foisonnement-artistique/>, page consultée le 16 août 2017. Nous soulignons.

⁹⁶ Clin d'œil à Henri Bergson pour qui la connaissance intuitive, en ce qu'elle est immédiate, est plus fiable que la connaissance rationnelle.

rouges, des mannequins poussiéreux. Les demoiselles d'Avignon ont dû arriver ce jour-là mais pas du tout à cause des formes : parce que c'était ma première toile d'exorcisme, oui ! »⁹⁷.

L'indissociabilité des arts est si forte ici qu'au-delà de sa latence nouménologique, elle se signale en un continuum de patences phénoménologiques. Cela peut porter à penser que l'Art ne se conjugue qu'au pluriel, alors que le singulier y est aussi manifeste, bien que n'étant pas quantitativement dominant. L'artiste doit alors être particulièrement performant pour se distinguer de ses homologues, comme Zeus du reste des hôtes du Panthéon. C'est le cas du Nigérian Olowè d'Isè (1873-1938) qui est « *le plus célèbre sculpteur traditionnel yoruba* »⁹⁸. En effet, « *Il met son art au service du roi de sa région [...], puis au service d'autres souverains du pays yoruba* » et « *accède à la reconnaissance internationale en 1924, lorsque le British Museum acquiert deux portes sculptées pour le palais d'Ikere* ». Relativement à la date et aux circonstances de sa réalisation, ainsi qu'à son fond et à sa forme, « *cette œuvre, sculptée vers 1910, retrace la rencontre du souverain d'Ikere [...] avec un émissaire de l'administration coloniale britannique [...] [dans] un style d'une grande originalité narrative* ». De même, « *en 1998, le National Museum of African Art de la Smithsonian Institution lui a consacré une grande rétrospective et un important catalogue* » portant sur « *une cinquantaine d'œuvres [qui] lui sont attribuées. Il s'agit de portes, de poteaux de véranda, d'objets rituels, la plupart du temps en bois peint* ». Enfin, « *en plus d'être honoré par ses contemporains dans des chants de louange [en yoruba], Olowè était responsable, en tant que maître sculpteur, d'un atelier où les apprentis sculpteurs pouvaient se former* ». En définitive, si « *l'exemple d'Olowè d'Isè est parfois allégué pour montrer que l'anonymat n'est pas une caractéristique canonique de l'art africain* », il convient de relever que « *[sa] notoriété [...] reste [...] exceptionnelle* » dans un univers où règnent la liberté, l'égalité et la fraternité démiurgiques.

Ici, l'art ne se décline donc pas en disciplines, mais en appropriations au travers d'un choix infini de truchements liés par le principe démiurgico-muséen. On imagine, dans un tel contexte, la flamboyance des invariants münchéens. Tout, absolument tout, y est matériau, y compris ce qui ne serait pas considéré comme tel sous d'autres cieux. Le jeu auquel est soumis un tel matériau est débridé, c'est-à-dire non-soumis à censure. La cohérence de ce jeu déborde le cadre de l'œuvre pour entrer en résonance avec le Cosmos en tant que son succédané. La simultanéité synesthésique des truchements artistiques amplifie et consolide le phénomène de plurivalence chez l'esthète, ce qui favorise l'ouverture de ce dernier et de l'œuvre au Cosmos en tant que lieu suprême de fraternisation interartistique. Plus qu'un simple effet de vie, l'art africain traditionnel suscite et manifeste la vie au point de se confondre avec elle.

Ce n'est donc pas dans l'effet de vie que les arts africains fraternisent, mais dans la vie elle-même qu'ils ont essentiellement vocation à générer perpétuellement. De telle sorte que l'œuvre d'art réussie se définit par la manifestation de cette vocation au travers de la grande flamboyance des invariants münchéens. Tous les matériaux du Cosmos y sont simultanément mis à contribution, y compris le « matériau » immatériel, et ce en un jeu tirant sa cohérence d'une instance spirituelle et cultuelle transcendante. Tel un phénix renaissant de ses cendres, l'artiste et les esthètes sortent de leurs transes avec un supplément d'âme, un plus vital obtenu de leur connivence collective avec les esprits. C'est donc à juste titre que Pierre Bamony dit de l'art africain traditionnel qu'il « *est un art précurseur, mais toujours actuel dans la temporalité parce qu'il est le miroitement de la complexité de la vie* », que « *c'est la respiration de la vie, la captation des énergies vitales* » et qu'il « *est total,*

⁹⁷ Cf. André Malraux, *La Tête d'Obsidienne*, Gallimard, 1974. Nous soulignons.

⁹⁸ Et sq., Cf. https://fr.wikipedia.org/wiki/Olowe_d'Isè. Page consultée le 13 août 2017.

plénier [et] [...] futuriste en tant qu'il ne cesse de féconder des formes d'art novatrices, elles aussi avant-gardistes et futuristes »⁹⁹. Dans le même ordre d'idée, cet auteur relève que :

Nietzsche pense que l'art traduit des sentiments qui peuvent exprimer la beauté s'ils affirment la vitalité, s'ils célèbrent tout ce qui, en l'homme, apparaît comme une gratitude envers la terre et sa fille aînée, la vie. Parmi ces sentiments qui expriment le beau en l'être humain, entre autres, Nietzsche retient « ...*la joie, la santé, l'amour des sexes...la volonté forte, ..la volonté de puissance...Tout ce qui est riche et veut donner et comble, et dore, et éternise, et divinise la vie - la puissance entière des vertus transfigurantes...*»

En d'autres termes :

La finalité, voire la vocation de l'art, en ce sens, – et tel est son fonds commun, intemporel, essentiel même – consiste en ce « qu'il parachève l'existence ». En effet, il est « générateur de perfection et de plénitude ; l'art est essentiellement l'affirmation, la bénédiction, la divination de l'existence....».

Or, justement, « cette fonction de l'art qui consiste en un embellissement de la vie, une esthétisation de toute l'existence humaine sous ses multiples figures exprime bien la conception de l'art des peuples sub-sahariens ». En effet :

L'on y recherche [dans l'art] ce qui traduit la beauté sous la forme de plénitude, de cet état individuel et communautaire dont l'épanouissement vital du moment ou dans l'instant de la célébration est complet. L'art doit engendrer en nous la joie qui est le signe d'une plénitude d'être.

C'est aussi l'avis de Bernard Zra Deli :

En Afrique, l'art symbolise la vie concrète de l'univers cosmique. De manière traditionnelle, il excelle dans la musique, la danse et la sculpture sous toutes les formes. *Il remplit une fonction symbolique et ne reste pas une simple copie du cosmos. Il est étroitement lié à la vie. L'art africain traditionnel est vie, langage et ne connaît pas tout ce qu'accorde le monde moderne à l'art au sujet du goût, de l'esthétique. La question de son esthétique est une question de vie et non de l'ornement et de la beauté simple ou de divertissement. Il va au-delà des simples représentations. L'essentiel dans l'art africain est non la forme, mais ce qu'il représente et transmet comme message aux yeux des Africains. [...] . Dans l'ancienne Afrique, encore pleine de ses richesses, l'art servait de lien entre le sacré et le profane, entre les vivants et les ancêtres, entre l'homme et le Transcendant. Il devient ainsi l'existence générale tant d'ici-bas que de l'au-delà*¹⁰⁰.

Plus explicite encore est l'extrait suivant :

L'art africain est [...] un art rituel fortement imprégné de valeurs symboliques et rarement purement décoratifs. *Tout objet africain relève de la religion animiste et des croyances de l'artiste qui l'a réalisé ainsi que de la tribu à laquelle il appartient. La religion animiste [...] est fondée sur l'idée que les êtres humains appartiennent à un monde qu'ils doivent partager avec d'autres espèces animales, végétales. Il leur faut conserver l'équilibre réalisé par un dieu créateur, désormais lointain et absent mais*

⁹⁹ Et sq., Pierre Bamony, « Anthropologie de l'art en Afrique noire. Sens et finalité du beau dans la sculpture des peuples sub-sahariens en général, chez les Lyéla du Burkina Faso en particulier », in *Hommes et Faits*, 2006, http://www.hommes-et-faits.com/Dial/IMG/pdf/Pb_Sculpture_Mise_Page.pdf. Page consultée le 12 août 2017. Nous soulignons.

¹⁰⁰ Bernard Zra Deli, *L'Impérialisme culture occidentale et devenir de la culture africaine: Défis et perspectives*, http://www.memoireonline.com/01/09/1817/m_Limperialisme-culture-occidentale-et-devenir-de-la-culture-africaine-Defis-et-perspectives12.html, page consultée le 17 août 2017.

cependant partout présent. Il n'est cependant jamais représenté et les êtres humains ne peuvent s'adresser à lui personnellement. Ce sont les fils de ce Dieu mais aussi les ancêtres et les héros qui ont reçu ce rôle. Il faut donc entretenir des relations avec les forces vitales et maintenir les liens qui ont été établis avec ceux à qui ont été délégués les pouvoirs par ce dieu originel. Pour survivre, les êtres humains doivent respecter le monde et la nature afin de ne pas détruire cet équilibre ou fâcher les esprits, génies, ancêtres et divinités et ainsi se les concilier. La force qui permet au monde de fonctionner peut faiblir. Convenablement honorées les divinités et les ancêtres mettent alors leurs pouvoirs au service des mortels. Mais c'est aussi à eux que l'on attribue tous les maux. La nature dans laquelle vivent les Africains est difficile, capricieuse. Aussi la religion apporte des remèdes, des solutions et des explications propres à chaque société. [...]. *Les Africains ont recours à de nombreux intermédiaires dans tous les moments de leur vie : pour communiquer avec les esprits et les porte-paroles grâce à des statues d'ancêtres; pour conjurer les forces magiques, inspirer des craintes comme le sont les masques qui incarnent ancêtres et esprits ; pour se protéger, pour se venger, pour éloigner les mauvaises influences... (grigris, fétiches...)*¹⁰¹.

L'art africain a ainsi étroitement partie liée avec la religion : il a essentiellement vocation à servir de lien avec la transcendance. Si, pour cette raison, il « est vie », s'il est « existence générale tant d'ici-bas que de l'au-delà », ne serait-il pas réducteur de ramener les modalités d'entrelacement de ses concrétisations à la nomenclature genettienne, et même à la *Gesamtkunstwerk* wagnérienne ? C'est un art, non pas primitif, comme d'aucuns le qualifieraient, mais premier et, donc, primordial, en ce qu'il est le succédané du *Logos*, un art dont dérivent ceux qui lui ont succédé dans le temps et, en conséquence, qu'il transcende. Lui appliquer mécaniquement ces modalités reviendrait aussi à caricaturer l'extrême complexité de la trame d'un Cosmos dont on ne peut se représenter ni le gigantisme, ni l'infinésimal. Le risque est cependant à prendre si l'on veut comprendre la logique des rapports inter-artiaux dans cette aire culturelle, d'autant plus qu'il a beau être proche de son original génésiaque, l'ersatz artistique n'y en est pas son homologue.

On admettra donc que l'artialité africaine est le caractère de l'œuvre d'art qui génère la vie, et non son simple hologramme, et plus exactement qui accède au principe de cette génération pour y prendre activement part. Plus alors qu'à une co-présence des arts, l'interartialité réfère à une co-existence inextricable de ceux-ci en un singulier transcendantal au double plan nouménologique et phénoménologique. Il n'est pas alors possible de concevoir une hyper-artialité dans un contexte où les arts ne peuvent qu'entretenir une relation homologique dans leurs occurrences qui sont par définition simultanées, ce qui implique qu'on ne doive pas parler des « arts » africains, mais de l'« Art » africain, tout court, qui se manifeste tout simplement par divers biais humains, matériels et immatériels. Par conséquent, la seule hiérarchie acceptable est celle du paradigme constitué de l'Art et de l'Archi-Art, ce dernier transcendant le premier parce que correspondant au *Logos*, les deux étant cependant asymptotiques en leur singulier qui est leur singularité. L'Art africain est divin ou n'est pas. Dès lors, à la pluri-artialité se substitue la pluralité de truchements de l'Art-*Logos* qui, parce qu'il est essentiellement singulier, ne peut se décliner qu'en un pseudo-pluriel au travers de la diversité de ces truchements. Il n'y aura donc pas mise en abyme d'un art par/dans un autre. Cependant, l'on peut concevoir l'idée d'une para-artialité consistant, par exemple, en des louanges adressées à des artistes d'exception, à l'instar de celles, signalées plus haut, chantées à la gloire d'Olowè d'Isè. De même, dans le cadre de son atelier, cet artiste-menuisier-sculpteur-peintre-etc. tenait un discours pédagogique-didactique adressé à ses apprentis, dont on peut dire qu'il relève du méta-artial relativement à son art. Le trans-artial et l'archi-artial s'avèrent ainsi être les modalités

¹⁰¹ Cf. http://www.cndp.fr/crdp-reims/fileadmin/documents/preac/patrimoine_mam_troyes/ART_AFRICAINE_corrige_dossier_college.pdf, page consultée le 13 août 2017. Nous soulignons.

inter-artiales les plus importantes en contexte traditionnel africain, étant donné l'effet de l'Art y prévalant, qui est fondamentalement pragmatique en ce qu'il correspond à la maîtrise des forces surnaturelles. D'où la subsidiarité du reste des modalités, fussent-elles originales.

II. 2 - L'Afrique moderne ou des rémanences de la fraternisation traditionnelle : le cas de Francis Bebey

Maintenant, qu'en est-il de cette vision de l'art aujourd'hui ? On assiste à sa désagrégation progressive sous les coups de boutoir de la modernité occidentale depuis l'époque de la colonisation, malgré des rémanences, ça et là, qui témoignent de tentatives de résistance culturelle. C'est l'avis de Zra Deli pour qui « le contact avec l'extérieur a dépouillé l'art africain traditionnel de son prestige, de sa valeur et de ses fonctions »¹⁰². En effet :

Le fait est très palpable dans nos danses traditionnelles modernisées, nos musiques traditionnelles vidées de leur sens pour laisser place aux bruits pédants. La danse traditionnelle est devenue un simple folklore ou même un classicisme mal assimilé alors qu'il y a quelques laps de temps, elle exprimait la vie quotidienne de l'homme noir. Aujourd'hui, la question de survie a pris le devant sur le génie créateur de l'artiste africain. Or tout ce qui est lié à l'art comme moyens de subsistance le dévalorise davantage lorsqu'il faut créer une œuvre d'art simplement pour se faire le sou.

Il en est de même de l'art sculptural :

Aujourd'hui, considéré comme objet des fétiches, l'art traditionnel telle la sculpture se dénature, perd sa signification profonde. Il s'en va en lambeaux avec la vision du monde africain, la sagesse, les langues et les religions. On n'y accorde plus d'importance sinon quelques amateurs touristes venus de l'autre bout du monde. Au plan sculptural, l'art traditionnel est rangé en objets de musée et d'ornement. Et combien d'Africains l'utilisent même pour ces buts ?

En sorte que « les faux d'aujourd'hui font des ravages, car dans de nombreux villages africains, les artisans sont passés maîtres dans l'art de patiner le neuf, d'autant plus qu' [...] [...] il devient impossible de retrouver aujourd'hui une œuvre majeure sur le continent »¹⁰³:

Tout est déjà en Europe, chez les collectionneurs [...], dans les familles d'anciens colons ou en Amérique dans les musées. Trouver un objet rituel étant devenu rarissime, il y a de nombreux vols concernant ces objets, liés à la découverte de cet art primitif. D'autre part, de nombreux «*rabatteurs*» écument les villages de brousse les plus éloignés pour inciter les villageois à leur vendre leurs objets usuels comme les statuettes, les masques ou les poupées.

Par exemple :

Lors de la mode des échelles de grenier Dogons, à la fin des années 1980, les antiquaires africains raflèrent toutes les échelles des villages et saturèrent le marché parisien, ils firent la même chose pour les serrures Bambaras. Dans les années 1990, des trafiquants volèrent des centaines de waka, des stèles funéraires de bois sculpté, placées sur les tombes des chefs de clans Konso.

En définitive, « l'art africain s'abâtardit pour devenir simple exaltation de la subjectivité ». Il « n'est plus engagé. Il est donc nécessaire que nous puissions revenir [...] [à ses] significations les

¹⁰² Et sq., Bernard Zra Deli, *L'Impérialisme culture occidental et devenir de la culture africaine: Défis et perspectives*, op. cit.

¹⁰³ Et sq., Cf. https://fr.wikipedia.org/wiki/Art_africain_traditionnel, page consultée le 15 août 2017.

plus profondes », de manière à espérer en rétablir l'ordre inter-artiel, - et plus particulièrement trans- et archi-artiel -, d'antan. L'exemple de la musique montre qu'un tel espoir est permis :

Avec LABURTHE – T. P. et René BUREAU, *l'espoir renaît car « la musique et la danse africaines relayées par l'Amérique du Sud et du Nord, apportent une contribution capitale à la civilisation moderne. Non seulement au niveau populaire, mais aussi dans la musique savante [...] »*^{78*}. Aussi, nombre d'artistes africains ne destinent-ils pas leurs arts tant dans la peinture, la sculpture, la littérature *que dans la musique au service du peuple pour la liberté, l'épanouissement de l'univers humain* ?¹⁰⁴

En tant que rémanence, la musique charrie ainsi l'espoir d'une possible revivification des trans-artialité et archi-artialité africaines traditionnelles.

Cet espoir se manifeste aussi dans les productions artistico-littéraires. Francis Bebey en est un porteur exemplaire. En effet, selon Alain Poaire Kamki :

Francis Bebey est un véritable virtuose de la médialiture. Il s'est investi avec bonheur dans la plupart des arts, ce dont témoigne sa remarquable production littéraire, discographique et cinématographique. Poète, essayiste, romancier, conteur, chanteur, musicien, humoriste, cinéaste..., il a exprimé cette flamboyance artistique dans des œuvres bien connues [...] On peut appliquer la notion de médialiture à chacune des productions artistiques de Bebey, ce néologisme référant à un imaginaire qui n'est qu'enchevêtrement des arts chez cet auteur. Ici, ces derniers se disent les uns les autres en une sorte de concert, de concerto, de suite, de festival, de tableau, de chorégraphie, de théâtre, etc. Comme dans le poème "Concert pour un vieux masque", le disque *Prière aux masques*, le film *Sonate en bien majeur*, etc. Artiste complet et total, Francis Bebey est un proche cousin de Richard Wagner et un héritier prodige de la tradition artistique négro-africaine.¹⁰⁵

Nous avons relevé, par le passé, et relativement à la Francophonie, que, si celle-ci la favorise, « *l'intégration des arts trouve un terreau fertile dans les pratiques artistiques traditionnelles d'Afrique noire, ce qui se reflète dans les œuvres contemporaines* » de ce continent où « *l'artiste n'est pas que conteur, chanteur, sculpteur, danseur... ; il est tout cela à la fois* », ce qui « se perçoit clairement chez un auteur moderne et non moins traditionnaliste comme Francis Bebey »¹⁰⁶. Concluant notre propos, nous avons souligné que « peut-être parce que les arts y sont intimement liés à la vie quotidienne, l'Afrique noire traditionnelle ne connaît pas fondamentalement leur séparation rigide, contrairement à une tradition occidentale séculaire qu'a tenté de remettre en question Richard Wagner »¹⁰⁷.

Une analyse détaillée de la coexistence des arts dans les textes de Bebey ayant déjà été faite par Kamki, nous n'y reviendrons pas, nous contentant de renvoyer le lecteur à son article signalé ci-dessus. Il serait cependant intéressant de relever *in extenso* la symbolique abstraite de cette coexistence par cet auteur :

¹⁰⁴ Bernard Zra Deli, *L'Impérialisme culture occidental et devenir de la culture africaine: Défis et perspectives*, op. cit.

¹⁰⁵ Alain Poaire Kamki, « Écriture et médias dans "Musica Africa" et "Concert pour un vieux masque" de Francis Bebey », in François Guiyoba (dir.), *Littérature médiagénique. Écriture, musique et arts visuels*, Paris, L'Harmattan, 2015, p. 33-34.

¹⁰⁶ Cf. François Guiyoba, « Les Facteurs de la praxis intermédiaire en francographie », in Roger Fopa Kuete et Bernard Bienvenu Nankeu (éds.), *Francographies africaines contemporaines. Identités et globalisation*, Bruxelles, Peter Lang, 2017, p. 26. Nous soulignons.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 27.

Dans ses deux poèmes, Bebey prône la renaissance des peuples noirs, celle-ci devant s'opérer dans un double mouvement de retour aux sources ancestrales et d'intégration dans la modernité universelle. [...]. Chez lui, le métissage est un credo, mais un métissage dans lequel chaque culture conserve ses repères identitaires. Pour utiliser une autre image, c'est une mutualisation culturelle où le donner et le recevoir se réalisent raisonnablement et harmonieusement, c'est-à-dire sans duperie ni aliénation. [...] *Cette tendance idéologique se retrouve dans les pratiques artistiques modernes et surtout postmodernes. Elle se caractérise alors par le pastiche des œuvres du passé et par l'oblitération des frontières intra- et interartistiques. L'art de Bebey relève de cette tendance avant même qu'elle ne soit théorisée dans les années 1970. Cet auteur ne dédaigne pas de recycler les mythes et légendes d'ici et d'ailleurs, et le fait dans un art littéraire qui, grâce à la souplesse de son matériau, se prête à l'expression maximale d'autres arts qui se substituent alors à lui qualitativement. C'est un chantre du dialogue entre les arts et entre les cultures de tous les temps et de tous les cieux, un dialogue dans lequel les arts et les cultures nègres doivent pleinement donner de la voix. Véritables concerts interartistiques abrités par la littérature, les deux poèmes de Bebey traduisant parfaitement l'idéal d'un concert interculturel accueilli par les cultures d'origine africaine, ce concert augurant de l'unité originelle de l'humanité.* Telle est l'idéologie de la médiascription bebeïenne, qui a donc partie liée avec les idées de cosmopolitisme, de communion et de toutes les autres qui peuvent se résumer en un mot, à savoir l'humanisme universel.¹⁰⁸

Ainsi décrite, la symbolique de la coexistence des arts chez Bebey est révélatrice d'une autre coexistence, celle de la tradition et de la modernité dans la pratique interartistique, ce qui augure d'une reviviscence de cette tradition. Les métaphores d'« oblitération des frontières intra- et interartistique » et de « concerts interartistiques » suggèrent un mélange intégrant les modalités genetiennes et en débordant le cadre pour accéder à la trans-artialité idéologique de la « renaissance des peuples noirs », de « retour aux sources ancestrales » et d'« intégration dans la modernité universelle », et pour atteindre le niveau archi-artial de « l'unité originelle de l'humanité ».

Malgré la hardiesse de Prométhée, et malgré l'errance et les errements de certains des succédanés du *Logos* africain, celui-ci reste vivace, qui constitue la quintessence de ce continent en lequel certains Occidentaux voient leur avenir¹⁰⁹, si ce n'est celui de l'humanité tout entière.

¹⁰⁸ Alain Poaire Kamki, « Écriture et médias dans "Musica Africa" et "Concert pour un vieux masque "de Francis Bebey », art. cit. Nous soulignons.

¹⁰⁹ Nous pensons notamment à l'ancien Président français Nicolas Sarkozy qui, malgré ses dérapages verbaux, l'avait admis dans un discours à l'Université Cheik Anta Diop de Dakar, à l'occasion de sa seule visite officielle au Sénégal.

Invariants et perspectives transculturelles dans l'œuvre d'Adonis

[Tayeb Bouderbala](#)

Il est particulièrement ardu d'approcher cette œuvre prolifique, multiforme, hermétique et qui déborde largement toute tentative de catégorisation. Il s'agit d'une écriture qui embrasse une multitude de genres: poésie, essai, théâtre, traduction (de l'arabe au français et vice versa), anthologie, nouvelles, etc. une œuvre bourgeonnante, aux ramifications multiples et qui a réussi à s'imposer progressivement, tant à l'échelle arabe, qu'à l'échelle internationale, tout au long de plusieurs décennies. Ceci lui a permis de mûrir, de se renouveler, de se régénérer et de se transformer continuellement, à l'image du monde et de la vie. En ce sens, elle n'a jamais cessé de venir au monde depuis le premier jet. Nous nous attachons à l'examen de cette œuvre en essayant de mettre en perspective la notion d'invariant dans son rapport à l'horizon transculturel. Nous exploitons, quoi qu'indirectement et avec beaucoup de liberté, la théorie de l'effet de vie fondée par le professeur Marc-Mathieu Münch qui est d'une grande utilité pour la compréhension de l'œuvre d'art¹¹⁰. Nous nous inspirons également de certaines recherches réalisées dans le domaine du comparatisme et de l'interculturel. Il est intéressant de remarquer que la nature de cette étude qui tente de restituer une scénographie générale de l'œuvre adonisienne, (bien sûr, de manière oblique et sélective, voire arbitraire parfois), ne permet pas d'approfondir certaines questions, au demeurant importantes. Notre démarche sera donc synthétique, pour contourner les contraintes, et proposer, un survol, une vue d'ensemble et quelques lignes de force qui contribuent, d'une manière ou d'une autre, à l'intelligence de cette œuvre.

Il serait également utile de fournir un aperçu biographique succinct de cette figure monumentale et archétypale de la littérature arabe contemporaine. Son mythe personnel (à l'instar du mythe de Rimbaud, cher à Étienne) a contribué largement à asseoir son aura, de par le monde. Ali Ahmed Saïd Esber, de son vrai nom de naissance, est né en 1930, au village de Qassabine, non loin de la ville de Lattaquié, au nord de la Syrie. Son enfance dans les champs rythme joyeusement sa jeunesse et ses verts paradis de l'enfance, au gré des cycles, des saisons et des travaux agricoles. Sa mère, une sorte d'ancre de la terre, l'enracine profondément dans le monde fabuleux des ancêtres et de la tradition orale. Son père, un homme particulièrement imprégné de l'héritage culturel arabo-musulman, l'initie aux trésors de l'Âge d'or de la civilisation arabo-islamique. Cette initiation sera déterminante pour le destin du jeune enfant qui se passionne, dès sa tendre enfance, pour la poésie arabe classique. À l'âge de dix-sept ans, une chance inouïe lui sourit: il est accueilli avec les poètes de sa localité par le président de la Syrie qui écoute avec enthousiasme et émerveillement sa prestation.

Émerveillé par les talents du jeune poète, le président décide de prendre en charge financièrement ses études secondaires. Ainsi, il est reçu au baccalauréat à Lattaquié en 1949. C'est à partir de cette année qu'il décide de tenter l'aventure de l'écriture sous le pseudonyme d'Adonis, un nom prestigieux de la mythologie antique. Le cordon ombilical est définitivement coupé. Une nouvelle identité émerge du vacarme de l'Histoire pour prendre en charge la fulgurance de ce rêve insensé. Il assumera tout au long de sa vie le rôle de Prométhée, voleur de feu, visionneur et héros

¹¹⁰ Marc-Mathieu [Münch](#), *L'Effet de vie ou le singulier de l'art littéraire*, Paris, Champion, 2004. - Cf. également Marc-Mathieu Münch, *La Beauté artistique. L'impossible définition indispensable. Prolégomènes pour une artologie future*, Paris, Champion, 2014.

civilisateur. Mais la naissance à l'Histoire est tragique. Car, il faut mourir à soi et au monde pour renaître à la vie et accomplir son destin. Son œuvre toute entière sera l'expression de ce défi et l'illustration de cette volonté de dépassement et de régénération perpétuelle.

Par la suite, il rejoint l'université de Damas et réussit à obtenir une licence de philosophie en 1954. Éveillé tôt à l'engagement humain et à l'activisme politique, il paye son ardeur militante de six mois d'emprisonnement, lors de son service militaire. En effet, son adhésion au parti nationaliste syrien de l'opposition lui crée des problèmes avec le pouvoir politique en place. Libéré, il rejoint Beyrouth et se lance dans la grande aventure littéraire.

C'est dans cette ville-symbole, qui relie l'Orient à l'Occident, le Nord au Sud, que le jeune écrivain éprouve la plénitude de son génie créateur. Appartenant à une double culture, arabe et française (Il fut scolarisé au lycée français de Tartous, durant plusieurs années), Adonis se met à l'écoute des frémissements de toutes les cultures et de toutes les civilisations. À l'époque, Beyrouth représente les courants les plus modernistes et les plus occidentalises du monde arabe. Le jeune poète s'adonne avec joie et jubilation à ces courants novateurs et prometteurs. Avec ses amis, poètes, critiques et écrivains, il fonde en 1960 la revue *Chir* (poésie) qui apportera aux jeunes talents arabes un souffle de liberté, de créativité et d'utopie. Cette revue dessine les voies d'une nouvelle sensibilité littéraire arabe. Grâce à ses manifestes audacieux, à ses conceptions novatrices de l'art moderne, elle parvient à fonder toute une école littéraire dont l'influence aura été déterminante durant toute la deuxième moitié du vingtième siècle. Ce nouvel horizon littéraire radical décentre et bouleverse la tradition et les institutions littéraires et idéologiques. Cette publication ne dure pas longtemps, pour différentes raisons. Elle sera subsumée en 1968, par une autre, intitulée *Mawakif* (positions) qui la prolonge, la radicalise en apportant un sang nouveau à la modernité, grâce à l'introduction des nouvelles conceptions relatives à la poétique, au style, à l'écriture, à l'héritage littéraire, à l'Histoire, à l'imaginaire et à la vision du monde. Adonis y assume le rôle d'homme-phare, d'intermédiaire et de passeur de poétiques et de cultures. Il fait découvrir au monde arabe, à travers ses traductions en arabe et ses essais critiques, les illustres représentants en France de « la révolution du langage poétique » (Kristeva) : Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, Verlaine, Lautréamont, etc. D'autres représentants de la modernité poétique française du siècle écoulé sont également traduits, tels que Yves Bonnefoy, Saint-John Perse, Henri Michaux, René Char et certains surréalistes. Ceci explique la valeur subversive et transgressive de sa poétique fondamentalement obsédée par l'horizon des « poètes maudits ». Fidèle à cette vocation, Adonis traduit en français certains textes arabes dont ceux du grand poète abbaside Al-Marri. Refusant une conception schizophrénique et essentialiste de l'identité culturelle, il entreprend dans ses différents textes un dialogue riche et fécond avec les différentes littératures et cultures du monde, répondant en écho à la fameuse formule de Paul Valéry : « Le lion est un ensemble de moutons assimilés ». Pour lui, il n'y a d'unité que dans la diversité. L'humanité est une et indivisible. Mais cette unité passe nécessairement par la pluralité et la diversité. Le grand historien arabe Ibn Khaldoun disait judicieusement depuis sept siècles que « L'homme est l'homme dans n'importe quel lieu et à n'importe quel moment de son histoire ». Mais, il s'empresse d'ajouter que : « L'homme n'est pas l'homme dans n'importe quel lieu et à n'importe quel moment de son histoire ». Et c'est toute la dialectique de l'unité et de la diversité, du spécifique et de l'universel dont il essaie de poser les fondements. Ce relativisme humain et culturel sera le ferment de la poétique adonisienne.

L'écrivain obtient la nationalité libanaise en 1962. Et, c'est au Liban qu'il entreprend de développer ses théories littéraires les plus novatrices. Des théories fondatrices en quelque sorte. Homme-frontière, il parvient à incarner cette maïeutique d'ensemble entre l'héritage culturel arabe classique et la modernité occidentale. C'est l'homme de la traversée des signes, des cultures, des sensibilités et des civilisations. Adonis s'installe définitivement à Paris à partir de 1985, fuyant la guerre civile qui a ravagé le Liban et endeuillé des milliers de familles libanaises. En France, il obtient la nationalité française. Il est donc considéré comme un écrivain franco-libanais. Le lieu

géographique de l'énonciation change, mais l'âme du poète reste irrémédiablement imprégnée des multiples fidélités, des multiples influences et des divers ancrages (d'où l'absurdité de l'identité de papiers, selon Claudine Dardy). Un cosmopolitisme radical, voire viscéral, toujours à fleur de texte, l'installe pleinement dans la culture-monde et dans les sources vives et jaissantes du patrimoine civilisationnel international.

Après la disparition des deux grands poètes arabes contemporains, Mahmoud Darwiche et Nezzar Qabbani, Adonis trône majestueusement, en toute souveraineté, et sans partage, sur le grand podium de la littérature arabe d'aujourd'hui. Depuis quelques années, son nom est chaque fois cité pour le prix Nobel de la littérature. Son œuvre poétique dépasse largement la vingtaine de recueils de poème. Elle débute par *La Terre a dit* (1954) et s'échelonne sur plusieurs décennies. Le dernier recueil en date est *Jérusalem* (2016). Ses essais qui sont d'une grande valeur épistémologique et philosophique dépassent la quinzaine. Ses poèmes, ainsi que ses essais sont traduits presque dans toutes les langues vivantes. La quasi-totalité de son œuvre est traduite en français.

Nous tenterons d'approcher cette œuvre inclassable, hermétique, aux multiples facettes et ouverte sur toutes les impossibilités (*Opera aperta*, selon le titre de l'ouvrage d'Umberto Eco). Nous sommes donc conscients que notre étude ne constitue qu'un point de vue parmi d'autres, et qu'elle ne prétend nullement à une quelconque exhaustivité.

Archéologie

Au commencement était le verbe, disait l'Évangile. Toute poésie est un éternel retour, c'est-à-dire, est une tentative de renouer avec l'acte primordial, avec les sources vives du jaillissement premier, avec la voix « primale ». Pour les poètes, écrire, c'est se souvenir en vue de se réapproprier la flamme originelle et intégrer l'unité vivante, salvatrice et éternelle du paradis perdu. Il s'agit d'un invariant qui traverse l'œuvre d'Adonis de bout en bout. Ainsi, réactive-t-il ce monde originel, sous le mode mythique, archéologique, géologique, anthropologique ou fantasmatique. Mais ce ressourcement vital et fondateur s'accomplit loin des rêves apologétiques et identificateurs. La poésie du « souvenir de la Bien-Aimée », dite *Al wouqouf ala al-altlal*, en tant que motif dominant dans la poésie préislamique arabe est délaissé au profit de cette chevauchée dans l'inconscient collectif. Il s'agit de renouer avec le premier homme et restituer les tropismes et les aspirations les plus profonds de l'âme humaine : ses rêves, ses hantises, ses fantasmes, ses peurs et ses désirs enfouis. Ainsi, la mémoire transcende le poète et son historicité pour l'intégrer à l'âge de la pierre et au murmure premier de la terre et du vagissement initial du cosmos. Cette posture archéologique se délecte des ressources prometteuses que fournit le nouvel historicisme dans sa volonté de s'affranchir de l'Histoire événementielle et linéaire. La dialectique historique hégélienne est reléguée au second plan chez Adonis, au profit des avatars et des transformations infinis de l'art et de l'énergie créatrice humaine. Ainsi, l'invention esthétique, fidèle à sa logique propre, développe sa propre historicité. La dynamique historique nouvelle se déploie par répétition, par cercles concentriques et par la figure de l'éternel retour. C'est toute une révolution qui place l'art au centre de la vie. On est ainsi, loin des conceptions réductrices de la mimésis et du reflet qui assujettissent la production artistique aux considérations extra-artistiques. Adonis réhabilite l'imaginaire poétique en tant que force motrice de rédemption et de transformation de l'Histoire et de la vie. Là où l'historien échoue et devient impuissant à reconstituer l'Histoire monumentale, à travers la découverte des chaînons manquants de l'aventure humaine, Adonis intervient, en tant que poète visionnaire, pour découvrir la part invisible et maudite refusée à l'intelligence de l'Histoire et renouer avec l'irréversibilité du temps. C'est la nouvelle Histoire réécrite sous le mode mythique et morpho-poétique : d'où l'investissement des grandes figures de la mythologie antique, telle que le Phénix, Gilgamesh, Isis et Osiris, Astarté, Adonis, Prométhée, ainsi que d'autres mythologies du Moyen-Orient et de la Grèce antique. Les mythes de la fertilité, de la résurrection, de l'amour et de la vie sont chantés et textualisés. De ce fait, le mythe retrouve sa véritable vocation première et devient connaissance, savoir, apprivoisement du mystère et appropriation du destin humain. En

effet, comme l'a souligné certains critiques, le mythe peut être l'origine primitive de l'effet de vie en littérature, surtout s'il est consacré et promu à la dignité du mythe littéraire (Trousson). Cette passion des origines de l'humanité toute entière désenclave l'homme et l'insère dans une totalité vivante qui l'authentifie et légitime sa présence au monde, un monde en déperdition et soumis à la folie meurtrière d'une mondialité hégémonique standardisante et niveleuse. Le plus court chemin vers la récupération de soi collectif et l'accès à la modernité passe nécessairement par ce ressourcement.

Cette reterritorialisation s'apparente bien aussi à l'héroïsme d'un nouveau Prométhée dans sa volonté de se réapproprier le savoir et le destin humain à travers la prise en charge des commencements de l'Histoire humaine et la reconquête de ce « Graal » originel qui fournira les clés de la régénération l'humaine.

Adonis revendique un autre passé, une sorte de passé parallèle à l'ancien, un passé « tribal et endogamique » qu'il s'agit de déconstruire, de passer au crible de son génie créateur et mettre en miettes. Rien n'est étranger à Adonis que de se mirer, tel Narcisse, ou de dissoudre dans une différence schizophrénique, "sauvage" et irréductible.

Adonis renoue allègrement et admirablement avec *l'homo artifex*, avec *l'homo poesis*, avec *l'homo loquens*, avec *l'homo semiosis* et avec *l'homo fabula*. Ainsi ces dispositions et ses facultés premières consubstantielles à la condition humaine trouvent leur déploiement magistral, leur plénitude et leur apothéose dans cette écriture organique qui mobilise tous les ressorts et toutes les énergies du poète.

Son premier poème, édité en 1954, une sorte de vagissement annonciateur, s'intitule *La Terre a dit*, dans lequel il tente de capter le souffle de la terre pour en récupérer les voix nourricières, secrètes et éternelles. C'est la terre-mère, la terre-nature, la terre-langue qui est chantée à travers des visions anthropomorphiques et des symboles qui rejoignent l'essence de la littérature universelle. D'autres recueils de poèmes, affermissent et consacrent la stature universelle du poète, tels que: *Chants de Mihyar le Damascène*(1961), *Les Résonances*, *Les Origines* (1984), *Célébrations* (1988), *Mémoire du vent* (1991) et *Prends-moi, chaos, dans tes bras* (2015).

Tous ces recueils, ainsi que d'autres, révèlent au plan même de la tétralogie, cette obsession du chant, de la voix et de la parole première. Une posture anthropomorphique qui tente de concilier le puzzle de l'univers pour en retrouver l'esprit et l'origine première avant les altérations et les ruptures. Cette recherche de l'unité vivante des origines est présente également dans les essais d'Adonis, tels que: *L'Invariant et le mouvant* (1975), *Le Regard d'Orphée* (2009), etc.

À travers la célébration *de illo tempore*, de l'immémorial, du chant, de l'organique, l'écrivain essaie aussi de renouer avec la civilisation de l'oralité, présente avec force dans l'humanité d'aujourd'hui (sur le mode de l'absence et du refoulé) et que la civilisation de l'écriture et de l'image tente de refouler dans l'exotisme, le folklore et le musée ethnographique. D'ailleurs, dans ses différents écrits critiques, il souligne la perte immense et considérable des trésors de la civilisation orale arabe, du fait de l'envahissement de la culture livresque qui impose clôture du sens et violence symbolique et politique. Son œuvre se veut aussi un hymne adressé à cette civilisation menacée d'extinction et disparition. Prophétique, Hampâthé Bâ ne disait-il pas que « Chaque fois qu'un vieillard meurt, c'est toute une bibliothèque qui brûle ». C. Lévi-Strauss a consacré toute sa vie à la défense de cette humanité condamnée à l'oubli et à l'anéantissement par une civilisation qui a perdu le sens de l'humain, de la parole, de la nature et de la vie.

Adonis, conscient de l'essence de l'art, de sa pérennité et de sa nature transhistorique, reconstitue les maillons de la chaîne et dessine le mémorial de tous les arts passés présents et à venir, en accomplissant une sorte de traversé des arts et des littératures du monde entier.

Adonis est un poète des confluences, des convergences et des symbioses. L'infiniment petit ne se conçoit dans son œuvre que dans ses solidarités avec l'infiniment grand. C'est la métaphore de l'arbre qui résume merveilleusement cette perspective synergique et inclusive (Identité inachevée).

Les rameaux ne prennent leurs significations qu'à l'intérieur de ce vaste ensemble. Aussi, déborde-t-il largement le domaine culturel arabe pour pouvoir établir des passerelles avec les différentes cultures et littératures du monde entier. Il est en quelque sorte l'annonciateur et le précurseur de cette notion devenue célèbre depuis 2007, celle de la littérature-monde. Ainsi, les mythes d'Orient et d'Occident vivent en parfaite harmonie dans l'œuvre d'Adonis. Au-delà de la prégnance des origines, ce sont les structures anthropologiques profondes de l'imaginaire qui s'y expriment et qui s'y déploient, à la faveur d'un esprit créateur profondément enraciné dans l'essence de la littérature et dans la pratique organique de l'écriture.

Ces strates culturelles, civilisationnelles et anthropologiques sont restituées et réactivées par la grâce de l'écriture. Cette archéologie relève d'un humanisme chaleureux, conséquent et ouvert qui situe le spécifique et le local dans l'universel et l'unité de l'homme car le singulier, le spécifique et l'original ne se déploient que dans le global et l'universel¹¹¹.

L'identité culturelle est transcendée vers une vision universalisante et cosmogonique dans une perspective ontologique qui dynamite tous les centrismes: oriental, occidental, moderne, et traditionnel.

Dans son livre, *L'Invariant et le mouvant*, Adonis passe au crible l'héritage littéraire arabe pour en montrer les limites, les apories, les non-dits, les refoulés et les marges, réhabilitant, la marge, l'interdit et l'expérience des limites¹¹². Jamais, un livre n'a eu autant de retentissements dans le monde arabe. Il constate que la poésie arabe, en dépit de son génie propre (la poésie a été toujours considéré comme étant le Diwan de Arabes, c'est-à-dire, la marque de leur génie propre et de leur excellence inégalée) a pâti énormément de la pression des différents pouvoirs : politique, tribal, religieux et institutionnel. À la lumière du patrimoine littéraire universel dans son ensemble, et des épistémologies nouvelles, Adonis déconstruit l'imaginaire poétique arabe en accomplissant une sorte d'archéologie du savoir, à la manière de Michel Foucauld, pour découvrir les forces aveugles et agissantes des institutions et des différents pouvoirs qui dictent les normes et les règles de production, de circulation, de réception et de légitimation des différents discours.

Adonis ne s'est pas contenté de formuler des constats et de présenter des réflexions théoriques. Analysant la poétique arabe, en tant que poète, critique, penseur et théoricien de la littérature, il examine, tour à tour, toutes les données pratiques et tous les procédés et dispositifs de composition : rythme, prosodie, lexique, rhétorique, texte, image, écart, norme, signification et forme en général. La conjugaison des exigences réflexives avec la praxis et l'expérience, en rapport avec une conscience aiguë de création littéraire dans son essence, ont déterminé chez Adonis une disposition d'esprit et une vision profonde des mystères de la création littéraire. Et toutes les ressources de l'esprit, de l'intelligence et de l'imaginaire ont été mobilisées pour pénétrer la Cité interdite et apprivoiser Orphée.

Perspectives transculturelles

Il est malaisé d'aborder la question de la transculturalité dans l'œuvre d'Adonis, tant les interférences et les textes culturels sont illimités. Nous sommes confrontés à une partition musicale où tous les instruments de musique contribuent à produire des sensations et des impressions impossibles à cerner et à déterminer. Tout le monde admet, de nos jours, que la question des sources, des influences, des chevauchements et des intertextes constitue un véritable défi à la critique littéraire. Cette attitude est renforcée par la nature de cette œuvre qui conjugue l'encyclopédie, l'érudition, la profondeur et l'horizon ésotérique, spirituel et métaphysique. Son œuvre, en tant que creuset, parle toutes les langues, toutes les cultures et toutes les connaissances.

¹¹¹ Cf. à ce sujet, Marc-Mathieu Münch, *Le Pluriel du beau. Genèse du relativisme esthétique en littérature. Du singulier au pluriel*. Metz, Université de Metz, Faculté des Lettres, 1991.

¹¹² Philippe Sollers : *L'Écriture et l'expérience des limites*, Paris, Seuil, 1968.

En dépit de cette aporie, nous tentons des esquisses pour rendre compte de certains aspects transculturels qui nous paraissent pertinents et significatifs.

Les physiiciens affirment que rien ne se perd et que tout se conserve et se transforme. Ceci est particulièrement vrai pour la littérature où la notion de table rase et de rupture épistémologique est impensable, vu la nature même de la littérature. Tout texte s'écrit avec l'intertexte et l'interculturel.

L'œuvre adonisienne dispose d'une force de transgression illimitée. En effet, sa stratégie de transgression n'épargne aucun domaine, à commencer par les modèles ancestraux. La poésie arabe classique longtemps vénérée est soumise à rude épreuve. Pour Adonis, il faut accomplir une sorte de parricide dans un monde qui sacralise la paternité et ses symboles : mise à mort du Père, de la Loi, du Phallus, de la Culture, de l'Œdipe et de toutes les représentations des pouvoirs institués. Prendre la parole, c'est une prise du pouvoir, de tous les pouvoirs. Ainsi, les modèles culturels sont transgressés et détrônés.

De ce fait, s'accomplit un parricide inédit qui affecte profondément les représentations et les imaginaires. Rien n'est étranger à Adonis que les notions de système, de clôture et de références sûres et établies. Car son œuvre constitue une continuelle traversée des signes, des êtres, des langues, des cultures et des civilisations. Elle ne s'accommode d'aucun havre, d'aucun modèle et d'aucune certitude. C'est l'aventure de l'écriture qui s'autodétruit et se renouvelle indéfiniment, tel le phénix qui renaît, chaque fois, de ses cendres. L'écrivain brûle ses classiques, tant arabes qu'occidentaux. L'écriture s'éloigne constamment de la mimésis pour suivre les chemins et les méandres de la Semiosis et les sentiers mystérieux de la création. Comme dans les écritures de la modernité, où l'aventure est essentiellement celle de l'écriture. L'écriture devient ainsi une expérience transculturelle et transgénique totale ou tout concourt à créer cette impression d'ensemble et cette symphonie qui intègre en son sein les éléments épars du savoir, de la vie et des signes. "La productivité", chère à Kristeva, en tant qu'engendrement de l'écriture n'obéit qu'à sa propre dynamique et qu'à son pouvoir illimité d'enfantement, tel un procédé "osiriaque" qui s'autogénère dans tous les sens. Ce magma révèle que la poétique d'Adonis est loin d'être une mise en application d'une théorie quelconque de composition et d'écriture plaquée naïvement de l'extérieur. Elle conjugue, tout à la fois, l'expérimentation et les ressources infinies de l'imaginaire et de la folie. Elle est le résultat d'un engagement total dans et par les signes et les formes d'une surdétermination aveugle et inouïe.

Pour la commodité de l'analyse et par exigence méthodologique, nous abordons deux sortes de transculturalité: transculturalité verticale et transculturalité horizontale, tout en soulignant le caractère relativement arbitraire de cette distinction, vue l'organicité et l'entrelacement du puzzle adonisien.

a) Transculturalité verticale

Chaque œuvre obéit à une série de forces centripètes qui procèdent par une logique de ressourcement, de réitération, de répétition et d'éternel retour. Adonis a réussi à établir un rapport intertextuel riche et fécond avec le legs arabe. Grâce à une maîtrise parfaite de la langue arabe et de l'héritage culturel arabe, il parvient à assimiler admirablement, mais aporétiquement, tout le legs culturel arabe, depuis la poésie préislamique jusqu'au vingtième siècle. Une nouvelle lecture exploitant toutes les ressources épistémologiques et intellectuelles que fournit l'herméneutique moderne, lui permet de porter un regard neuf et lucide sur ce passé culturel et civilisationnel. Tout en respectant les normes lexicales syntaxiques de la langue arabe (le noyau dur de l'identité d'une langue réside dans sa grammaticalité), Adonis élabore sa propre langue au milieu du chaos linguistique. Il parvient à installer sur les décombres de la langue classique, aux assises rhétoriques inébranlables, une langue vivante faite de chair, de sang et de vie. Car la langue d'un poète est avant tout celle qu'il élabore au milieu des décombres et du silence. Ne dit-on pas qu'on fait de la musique avec du silence et qu'on fait de la peinture avec du néant. Sa poésie reprend les grands

topoï arabes, tout en les soumettant à un travail de subversion et de transgression, au plan de la métrique, des sonorités, de la forme et du contenu. Il est le fondateur de la poésie libre dans le monde arabe. La revue *Chir* qu'il a fondée à la fin des années cinquante avec de jeunes poètes et critiques arabes a contribué de manière décisive à l'émergence et à l'affermissement de la nouvelle poésie arabe. Il opère toute une réécriture iconoclaste de l'héritage poétique arabe. Il a cependant une prédilection pour les figures archétypales de la modernité arabe de l'Age d'or de la civilisation arabo-islamique, tels que Al-Maarri (le poète aveugle, qu'il a traduit en français), Abu Nawas (grand représentant de la poésie bachique), Bachar (le poète maudit et aveugle), Abu Tayeb Al-Mutanabbî (considéré par certains comme étant le plus grand poète arabe de tous les temps). Adonis montre que la modernité n'est pas le monopole de l'Occident et que chaque littérature cultive, à un moment donné de son histoire, sa propre modernité, avec les ressources que fournit l'environnement culturel et le contexte historique¹¹³. Adonis va plus loin dans sa confrontation avec Al-Mutanabbî. Ainsi, consacre-t-il, tout un ouvrage, *Le Livre (Al-Kitab)* (2007, 2013, 2015) avec ses trois volumes, à cette figure monumentale de la poésie arabe. L'auteur, à travers un subterfuge, édite, à sa manière, un manuscrit (soi disant apocryphe) attribué à Al Mutanabbi qui devient un prétexte pour évoquer la problématique de l'écriture, de l'histoire et de l'humanité à l'orée du troisième millénaire. Figure mythique de la poésie arabe classique, Al Mutanabbi se trouve soumis à un traitement qui le charge, à travers différentes manipulations formelles et esthétiques, d'exprimer les grands mythes anciens et modernes. Son émergence, sa flexibilité et son irradiation (P. Brunel) permettent à Adonis de créer de nouveaux mythes littéraires et de placer la poésie arabe au centre de la littérature universelle. Ainsi, à travers des jeux de miroirs et d'identification, l'immortalité d'Adonis est assurée par cette figure monumentale.

Adonis, dans ses écrits, tant poétiques que culturels, s'origine dans le passé culturel arabe, tout en s'aventurant dans le patrimoine universel. Il assume l'intégralité de cet héritage culturel tout en le subvertissant et tout en le passant au crible de son génie propre, de sorte que ce passé culturel devient par effets de miroir, étranger à lui-même et vidé de son narcissisme, de son ethnocentrisme et des valeurs inhérentes à sa mythologie fondatrice.

Dans ses différents écrits sur la poétique arabe, il établit un bilan, et esquisse une réévaluation impartiale, jamais réalisée dans l'histoire de ce patrimoine. Ainsi, porte-il un regard corrosif brûlant d'intelligence et de lucidité sur cet héritage. Il s'agit, en réalité d'un procès qui convoque ce legs depuis ses origines préislamiques, en passant par les différentes périodes : omeyyade, abbasside, de décadence pour arriver aux temps modernes. Un chevauchement dans le temps qui lui permet de remettre en question la notion même d'histoire littéraire telle qu'elle a été comprise et pratiquée par les Arabes (assujettissement à l'histoire politique, prééminence de l'idéologie, métaphysique de la création littéraire, mythe du poète, etc.).

Le démantèlement de l'imaginaire poétique et critique arabe passe nécessairement par la critique des procédés de composition qui fondent la poéticité du langage poétique : le lexique, la langue poétique, l'écart, la métonymie, la métaphore, l'image poétique, la prosodie, etc. Ces normes formelles constituent souvent, selon lui, des carcans et des limites qui étouffent toutes velléités d'affranchissement, de liberté, d'innocence et donc d'originalité.

Cette fraîcheur du génie créateur arabe et cette inventivité, Adonis va les chercher du côté de la marge, loin des institutions politiques et culturelles et loin des modèles paternels, où les poètes célèbrent « la fête de flamme sauvage » et où s'élaborent l'horizon de *L'écriture et l'expérience des limites*¹¹⁴, pour reprendre le titre de l'ouvrage de Philippe Sollers.

Adonis est particulièrement attiré et envoûté par des figures archétypales de création, d'insoumission et de résistance dans la poésie arabe. Il célèbre le meurtre de l'Œdipe, condition sine

¹¹³ Cf. Alain Jouffroy, *Adonis un poète dans le monde d'aujourd'hui* (1950-2000). *Etude suivie d'un choix de textes*, Paris, Institut du Monde Arabe, 2000.

¹¹⁴ Cf. Philippe Sollers, *op. cit.*

qua non de la naissance du poète, de la co-naissance et de l'excellence. Ce courant révolutionnaire revient en force et se trouve ainsi réhabilité pour peupler le panthéon de la littérature, après des siècles de bannissement et d'exclusion. Les poètes bannis du temps de la Jahilia (période préislamique) qui ont rompu avec leurs tribus et qui incarnent des valeurs de courage, d'insoumission, de justice, d'abnégation et d'humanisme fraternel, représentent une universalité jamais égalée. Les poètes maudits, les poètes martyrs, les poètes aveugles qui sont des visionnaires et de véritables exemples de lucidité, et d'intelligence sont glorifiés (cette riche symbolique est souvent à l'œuvre dans les textes adonisien. Cf. *Soit prophète, ô aveugle*). Les mystiques qui ont souffert des pouvoirs politiques, tel Al-Halladj, retrouvent leur grandeur, leur aura et leur irradiation occultées. Adonis va jusqu'à établir des rapports de convergence et de similitude entre le soufisme et le surréalisme (2017).

Grâce à une stratégie de déconstruction de la raison islamique, Adonis tente de faire l'archéologie de ce logos, en dévoilant ses sources, ses déraisons, son assujettissement au pouvoir idéologique et institutionnel en place et les ravages de son pouvoir répressif et inhibiteur dans le domaine de la poésie et des productions de l'esprit, en général. En passant en revue tous les courants de pensée qui se sont affrontés dans l'aire musulmane, il élabore une sorte de modèle synoptique et explicatif des triomphes et des échecs de cette grande aventure de l'intelligence qui n'a pas tenu toutes ses promesses et qui s'est trouvée toujours face au rocher de Sisyphe. Il montre comment Prométhée et Icare voient chaque jour Orphée, à la manière du soleil et de la lune mais, ne se rencontrent que rarement. Sans complaisance, Adonis démonte les credos de cette pensée en s'attaquant à ses fondements et à ses ressorts profonds. S'inspirant largement de la théorie de la déconstruction de Derrida, il tente de soumettre cet héritage, souvent magnifiée et survalorisée à un nouvel esprit épistémologique qui remet tout en question. Un regard corrosif démystifie cette histoire restituée dans le passé sous le mode apologétique. Ici, Adonis s'attaque ouvertement à l'ethnocentrisme arabe, au logocentrisme, à l'égo-centrisme, au phallogocentrisme et à toute sortes de clôtures et de centrismes. Il dessine un mémorial pour immortaliser la femme arabe et son rôle occulté dans l'histoire. Selon lui, la littérature est femme. L'acte créateur souvent est assimilé à la procréation, à l'enfantement et à l'engendrement de la vie. Le processus de féminisation du monde, enclenché au vingtième siècle (la femme est l'avenir de l'homme, chante Aragon) trouve son expression exemplaire dans l'œuvre d'Adonis. Ainsi, la femme se trouve au centre de son écriture (Cf. *L'Histoire qui se déchire sur le corps d'une femme*).

Adonis, tout en reconnaissant l'importance de la foi, du sacré et de la spiritualité dans les sociétés musulmanes, ne cesse également de s'attaquer au pouvoir religieux qui impose souvent une interprétation monolithique et répressive des textes religieux. Ceci a provoqué dans le passé et continue, de nos jours, à provoquer des dérives et des ravages incalculables. Homme de convergence, Adonis désenclave souvent l'héritage arabe pour l'insérer dans le patrimoine universel, en s'inspirant largement des théories de la littérature générale, de la littérature universelle, de l'horizon comparatiste, de la critique littéraire et de la théorie de la littérature. Adonis, comme on l'a vu plus haut, consacre tout un ouvrage à la rencontre du soufisme et du surréalisme. En effet, la langue poétique, le symbole, le style, l'image, les visions, l'onirisme, la crise du sens, la quête de l'absolu, sont autant de défis qui s'adressent aux uns et aux autres, dans leur obsession de la vérité. Une vision monumentale de l'art et de la littérature qui restitue finalement l'épopée de l'aventure humaine. Ainsi, l'écriture d'Adonis se veut une traversée et une aventure sans rivages et sans frontières. Ceci explique la vocation transgénique, transdisciplinaire et transnationale de cette œuvre qui n'a jamais cessé de venir au monde par son foisonnement, par son bourgeonnement et par sa régénération perpétuelle.

b) Transculturalité horizontale

Ici, la force centrifuge ouvre l'œuvre aux quatre vents. Orphée est cet horizon infini et ce chant qui désenclave et s'insère dans l'infini et l'absolu. Comme on l'a vu, l'écriture d'Adonis est

transgénique, transculturelle et pourquoi pas transcivilisationnelle. Un carrefour de signes, de symboles et d'hiéroglyphes disséminés dans tous les sens. L'intersémiotique et l'interculturalité nous fournissent une grille de lecture de cette œuvre éclatée et soumise souvent au chaos¹¹⁵ des différents métissages et des différentes migrations.

Il est particulièrement difficile de faire la part des choses et d'identifier ce qui relève de l'endogène et ce qui appartient à l'exogène, tant la pratique organique de l'écriture chez Adonis a fait éclater les frontières et les barrières des différents compartimentages. Les écrits sur le sable ne résistent nullement aux vents et aux bourrasques. Nous essayons, cependant, dans cette mêlée inextricable de voix (et de voies) de saisir quelques aspects de transculturalité horizontale. Inutile de souligner le rôle primordial de l'Orient dans l'engendrement de l'œuvre adonisienne: mythe, histoire, mystique, sagesse, contes, récites merveilleux, imaginaire, etc. Bien que son œuvre déborde largement cet horizon dichotomique, devenu aujourd'hui caduc, inopérant et réducteur. En effet, l'Orient, comme l'a souligné Edward Saïd dans ses écrits sur l'orientalisme, n'est qu'une pure production de l'esprit occidental. Aussi, Adonis a-t-il pu résister merveilleusement à ces écueils et à ces pièges qui faussent toute volonté de dialogue et de rencontre.

Délaissant les sentiers battus d'une littérature réaliste, mimétique, apologétique et monologique, il développe une écriture hermétique et éclatée qui résiste à toute forme de classification, d'appropriation et de récupération. Son œuvre multiforme qui embrasse différents genres, comme on l'a vu précédemment, déborde largement les catégories intellectuelles propres à l'horizon arabophone pour s'installer allègrement dans l'espace insolite, inconfortable et hérétique de la traversée, de l'insaisissable, de l'interstice et de la migration. Cet éclatement scriptural et idéologique n'est pas sans lien avec les perspectives culturelles postcoloniales qui posent avec acuité la problématique de la violence de l'historicité coloniale, de l'aliénation, du subalterne, de l'hybridité et de l'utopie rédemptrice.

Fort de ses assises orientales, Adonis se lance dans cette grande aventure de la découverte de l'altérité occidentale et du nouveau monde. La révolution poétique accomplie en France, à la fin du dix-neuvième siècle, par les grands poètes français (Cf. Julia Kristeva, *La Révolution du langage poétique*) bouleverse profondément sa conception de l'art et de la poésie. D'où sa rupture avec les codes et les normes restreignants et oppressifs de la poésie classique. Son livre-manifeste, *Introduction à la poésie arabe*¹¹⁶ introduit une rupture radicale avec l'héritage arabe classique. Avec lui, rien ne sera plus comme au paravent. Fasciné qu'il est par les figures mythiques de la modernité française et occidentale, il entreprend l'invention de nouvelles formes du dire et de l'écrire qui soient ouvertes à tous les croisements et à toutes les hybridités, à partir d'une maïeutique originale et inédite.

La transculturalité sans frontières passe nécessairement par la théâtralisation des lieux de la culture (Homi Bhabha). Dans ce monde d'aujourd'hui, réduit à n'être qu'un village planétaire, l'espace acquiert de nouvelles valeurs anthropologiques, sémiotiques et imagologiques. L'espace occupe une place primordiale dans les textes adonisiens. Il joue un rôle structural fondamental. Il nous est impossible d'épuiser cette question dans sa totalité. Nous nous contenterons de souligner l'importance qu'acquière certaines villes dans l'imaginaire adonisien. Les deux villes qui constituent la sève nourricière de son œuvre, et qui l'ont vu émerger à la vie et à la littérature, c'est bien Damas et Beyrouth. La première l'a chassé de son paradis originel et l'a condamné à la transhumance et à l'exil, rééditant, à sa manière, la condamnation à l'exil du dernier Khalife omeyyade, Abderrahmane Addakhel qui a trouvé refuge en Andalousie pour fonder une nouvelle dynastie. L'histoire se répète, sous le mode métaphorique et symbolique. Sa patrie d'accueil sera le

¹¹⁵ Cf. Adonis, *Prends-moi, Chaos, dans tes bras*, trad. de l'arabe par Venus Khoury-Ghata, Paris, Mercure de France, 2015.

¹¹⁶ Trad. Bassam Tahhan et Anne wade MinKowski, Paris, Sindbad, 1985.

Liban, le pays du cèdre, tant chanté par les poètes d'Amahjar, réfugiés en Amérique du Nord dans la première moitié du vingtième siècle.

Beyrouth, porte de l'Orient, jointure des trois continents et carrefour des différentes civilisations, sera son premier amour. Les cités sont comme des femmes fatales. Rien ne peut leur résister. C'est à partir de cette cité éternelle qu'il va dialoguer avec le monde entier, l'ancien et le nouveau, et capter le souffle et la respiration de l'humanité tout entière. Par sa position médiane privilégiée, elle lui permet d'accoucher ses rêves et de recréer toutes sortes de mondes imaginaires. C'est ici qu'il vit en osmose avec les échos, les réminiscences, les avatars et les survivances qui lui sont parvenus des mondes indo-européens, des mondes sémitiques et des mondes archaïques. Cette surdétermination par l'espace (à la fois ontologique, atavique, géographique, culturelle et civilisationnelle) va imprimer à son œuvre une portée dialogique, humaniste et cosmopolite jamais égalée dans les lettres contemporaines. La mort dans l'âme, le poète sera acculé à la séparation et à l'exil, en 1985, pour rejoindre une autre cité, porteuse d'histoire et de gloire et qui va lui permettre d'accomplir son destin.

L'écrivain s'installe à Paris, capitale du monde. Il assume toutes les conséquences qui découlent de cette situation paradoxale et inconfortable, d'un passager à l'Occident, mais riche en échanges, en communications interculturelles et en promesses illimitées. Il est installé à Paris, ville cosmopolite par excellence, qui incarne, au plus haut point une universalité jamais égalée. Elle est pour beaucoup la capitale des arts, des lettres et des cultures. Elle est aussi l'héritière légitime du Siècle des Lumières et des idéaux de la révolution française et de la modernité occidentale. Elle est objet de vénération du monde entier. Cette ville, devenu symbole international, n'a jamais cessé d'éblouir artistes, écrivains, penseurs, et voyageurs du monde entier. Aussi, l'écrivain ne peut-il qu'être subjugué par ces images, par ces mirages et par cette grande mythologie de Paris. Ses différents écrits traduisent cette fascination extrême et illimitée. L'écrivain s'installe donc pleinement et avec jubilation, dans l'espace de l'altérité et de la différence, sans pour autant trahir ses origines et ses appartenances anciennes. Bien au contraire, cette déterritorialisation, sera un tremplin pour développer des projets de reterritorialisation et de scénographies messianiques. Paris sera dans son œuvre un motif générateur qui programme un cosmopolitisme tous azimuts qui s'ouvre sur différents espaces, à la fois géographiques, culturels, esthétiques, idéologiques et civilisationnels. À Paris, il atteint un haut degré de mûrissement. Ses textes tout en théâtralisant et en approfondissant la crise de l'homme arabo-musulman, interpellent vigoureusement la civilisation moderne, soumise à la réification, au simulacre de l'image, au machinisme, au fétichisme de la marchandise et au spectre de la « mort de l'homme ». C'est l'horizon de la quête de l'homme, du sens et des valeurs humaines qui insère Adonis dans cette frénésie de la recherche du nouveau Graal (horizon d'une quête infinie qui trouve sa propre justification dans l'enfantement continu des formes-vies.)

Les cités disparues sont ressuscitées, par la grâce de l'écriture et le pouvoir de l'imagination. L'écrivain célèbre ces hauts lieux de créativité et d'inventivité. Ses poèmes dramatisent ses lieux de mémoire en leur conférant une symbolique et une signification particulière. Ainsi, les villes glorieuses sont passées en revue et textualisées, telles que Bagdad, Babel, Athènes, Alexandrie, Rome et Jérusalem. Les villes signalées par le texte coranique, telle que Ramathat Al-Imad, sont retravaillées et exploitées en tant que signes linguistiques, culturels et civilisationnels et en tant que béance de mémoire. Pour exprimer des constances et des invariants relatifs aux peurs, aux hantises et aux rêves humains, le poète malaxe le mythe, l'histoire et le texte religieux pour libérer de nouvelles significations et porter la contradiction à son paroxysme. Les villes des textes bibliques sont soumises, elles aussi, à ce traitement, pour défier la doxa et introduire une fraîcheur, une jouissance, une liberté et un espoir de résurrection. On lit dans l'introduction du poème de Babel ceci : « Écrire la poésie dans cette langue(l'arabe), c'est dévoiler l'invisible et l'abîme de l'absence qui nous en sépare ». Berceau de l'humanité et de toutes les civilisations, Babel continue de hanter l'humanité et de représenter un rêve de rédemption « Babel, Nous sommes venus / bâtir un autre

royaume », écrit-il, dans Poème de Babel. Babel, Babylone renvoient aux grandeurs du passé, au paradis perdu, à une ancienne parole d'une humanité perdue à jamais, celle du Déluge et du chaos originel, celle de l'enfance innocente des commencements. L'Après Babel (Georges Steiner) n'est qu'une déperdition et une dispersion tragique de l'humanité chassée de sa langue parfaite et de sa communauté originelle et de ses croyances divines. Par-delà les ruptures, les altérations et les irréversibilités, l'écrivain tente de récupérer, sur le mode utopique et fantasmagorique, ce trésor perdu à jamais. Mais, le temps a fait son œuvre. Le berceau de l'humanité et de toutes les civilisations, Babel, continue de hanter l'humanité et de représenter un rêve de rédemption. Elle est la nouvelle Babylone, prise et enlacée dans les filets inextricables du nouveau Nemrod, le tout-puissant nouveau seigneur des mondes modernes. Parallèlement à Babel, d'autres villes, telles Sodome et Gomorrhe sont ressuscitées de la nuit du temps pour hanter les vivants pour exprimer la folie et les dérives hallucinantes de la ville moderne. La réactivation de ces villes maudites dont parle la Genèse, permet de jouer sur les différents registres et les différentes temporalités pour conférer une épaisseur et une intensité illimitée au procès de la signification et de la symbolisation. Dérégler l'imaginaire biblique et mythifier ce monde ancien d'une manière non orthodoxe et non conventionnelle pour libérer de nouvelles significations et esquisser les contours de l'utopie future.

Son recueil de poème, *Tombeau pour New York* (1971), au titre particulièrement significatif et apocalyptique est prophétique, à cet égard, vu le drame qu'a connu cette cité, en 1991. Il répond en écho au roman d'Alain Robbe-Grillet, *Projet pour une révolution à New York* (1966), un roman au ton apocalyptique qui préfigure le destin de cette ville et anticipe sur le destin des grandes mégalo-poles occidentales. Il est vrai que New York appartient aux grandes mythologies des temps modernes. Son pouvoir de fascination et d'envoûtement est sans limites. Personne ne peut rester insensible à cette cité qui cumule les symboles, les connotations et les significations les plus contradictoires. Elle réunit en son sein, paradoxalement, toutes les richesses et toutes les misères du monde. En effet, rien n'exprime autant et avec force la misère humaine et la déchéance moderne que cette ville. Harlem, figure cette sous-humanité, réduite à la condition animale. Elle incarne, au plus haut point, le destin et la condition de l'homme moderne, confronté à ses fantômes, à ses vertiges, à ses désirs, à ses obsessions, à ses rêves insensés et à sa finitude. Ville fantôme, annonçant tragiquement la fin inéluctable du monde. Cette ville occupe une place privilégiée dans l'imaginaire romanesque occidental, et c'est dans cette perspective que l'écrivain tente de textualiser New York et de produire, au plan de l'imaginaire, non pas une illusion du réel géographique, urbanistique et objectif (qui est, au demeurant, un simulacre), mais des visions, des sensations, des fantasmes qui révèlent l'inscription de cette cité dans l'inconscient et dans la conscience de l'homme moderne.

Cette « révolution », s'accomplit à New York, tant au plan de la forme, qu'au plan du contenu. Ainsi, la poétique s'allie merveilleusement avec la politique. La révolution, c'est avant tout, le mouvement de l'écriture qui se déploie, grâce aux thèmes générateurs, dans le sens circulaire, à la manière du métro new yorkais. On assiste à toute une homologie entre les structures formelles du poème et les structures spatiales de la ville. Le poète tente par une stratégie scripturaire de démystifier le réel en pulvérisant les éléments constitutifs des différentes strates de la ville, notamment la ville souterraine du métro, qui renvoie au mythe de la caverne de Platon. La seule réalité, c'est celle du simulacre qui réduit les individus à l'état de grains de poussière. La condition humaine est inversée et dérégulée dans l'espace de la ville. L'appartenance au règne minéral (domination de la marchandise, de l'acier, du feu, de la lumière, réification de la conscience, etc.) devient plus constitutive de l'être humain que son appartenance au monde réel. Le poète adopte toute une stratégie de démantèlement et de déconstruction de cet imaginaire occidental aliéné et saturé qui reflète l'idée de la « mort de l'Homme » dans la civilisation moderne. L'écriture devient alors visions, oracle et prémonitions. New York, symbole de ville maudite, incarne donc dans ce poème l'idée de la mort de la civilisation occidentale et annonce l'apocalypse. Elle est condamnée de ce fait à la pétrification et par conséquent, à rejoindre les villes maudite et châtiées, telles que

Sodome et Gomorrhe. Le mythe de l'Atlantide et de Pompéi participent également à l'élaboration de cette vision cauchemardesque et terrible du devenir humain.

Les espaces citadins chez Adonis parviennent à s'affranchir de la poétique traditionnelle qui les confine dans le rôle de décors, de symbole, de mimésis et de représentation. Ici, l'espace citadin participe à la structuration de l'imaginaire, non pas métaphoriquement, mais structurellement, anthropologiquement, ludiquement et organiquement. La cité devient poème qui nécessite pour son déchiffrement la participation de tous les sens et de toutes les instances de l'être. Une autre lisibilité qui doit mobiliser toutes les ressources de l'imaginaire, de la raison et de la déraison. Une lecture vertigineuse qui ébranle profondément les assises de l'entendement. C'est la cité qui programme les arabesques, les dédales et les labyrinthes d'une poétique de dérèglement des sens (Rimbaud) et de déperdition scripturale. Car elle renoue avec l'alphabet des peintures rupestres, des grottes de la caverne (Adonis, Deuxième alphabet), des premiers hommes. New York, incarnation de l'Occident et de la mondialité ravageuse, révèle, à travers cette allégorie et cette métaphore, que les civilisations sont mortelles. Mais l'homme moderne, dans son ultime geste de sursaut, dispose encore des ressources prodigieuses de l'imaginaire et peut éviter l'irréversible et la fin catastrophique. La littérature est appelée à assumer une fonction messianique et rédemptrice. Elle ne doit pas se contenter de réfléchir passivement le monde. Elle doit l'infléchir et le régénérer. Et le Phénix renaît chaque fois de ses cendres.

Horizons

Adonis s'inscrit pleinement dans l'universalité, c'est-à-dire, dans cet espace où résonnent et s'affirment les valeurs fondamentales qui font l'homme: la liberté, la justice, la fraternité, la solidarité, l'humanisme et le respect de la différence. Intégrant le réflexif au poétique, l'hyper-cérébral à l'imaginaire, le visionnaire au rationnel, l'écrivain s'émancipe des catégories intellectuelles et mentales habituelles de la créativité. Ce qu'il vise, c'est un art total, une sorte d'arbre à dire du monde entier (arbres à palabres), dirait un écrivain africain. Rien n'est étranger à l'écrivain que les carcans, les clôtures et les sentiers battus. Assumant le rôle de « voleur de feu », comme le proclame Rimbaud, il scrute les horizons les plus lointains, à la recherche des mystères du monde. Ce qui est important pour lui, ce sont les interrogations, les questionnements, et les aventures de l'intelligence, de l'esprit et de l'imagination. Adonis, imprégné qu'il est des avant-gardes littéraires, des avancées considérables de la science moderne et des théories post coloniales, parvient à exploiter toutes les ressources de la pensée critique pour assumer une démarche de déterritorialisation de la culture arabe. Grâce à une stratégie globale de déconstruction, de réajustement, et de reterritorialisation, il esquisse les contours d'une véritable vision de l'avenir. Cette poétique qu'il faut reconquérir et inventer chaque fois doit passer nécessairement par une réécriture de l'histoire, à partir des vestiges du passé et à partir de nouvelles épistémologies et de nouvelles sémiologies. Une nouvelle histoire qui réhabilite l'androgynie, la marge, l'inter-dit, le refoulé, le non-dit et parfois l'impensé. Elle est sensée libérer les forces aveugles tant occultées et qui ont fait l'histoire, parfois sans le savoir : les marginaux, les femmes, les jeunes, les opprimés, et les visionnaires. L'horizon anthropologique futur doit se fonder sur les décombres de l'exotisme, de l'ethnographie, de l'anthropologie coloniale et des réductions nationalistes. Tous les arts sont mobilisés dans l'œuvre d'Adonis, dans une sorte d'interférence et de jeux de miroir. Le visuel, le cinéma, la peinture, la musique, le textuel sont appelés à se fondre dans ce creuset, à travers une alchimie de l'écriture transgénérique qui déborde largement l'entendement et fait éclater les limites de la signification. Cette déterritorialisation dont il est passé maître incontesté le place au centre d'une pratique vertigineuse et hallucinante de l'écriture de telle manière qu'il est devenu inclassable et indéfinissable. Car, il fuit toujours les classifications stériles, réductrices et appauvrissantes. Sa déconstruction de la langue, des structures mentales et des représentations établies rendent son œuvre ouverte aux quatre vents. Sa lucidité aveuglante et son horizon visionnaire sont exprimés

magistralement par ce titre, particulièrement frappant de son recueil de poème: *Soit prophète, ô aveugle*¹¹⁷.

Son œuvre, par sa force de transgression et de subversion n'est pas de nature à conforter certains esprits conformistes. Car, elle s'inscrit pleinement dans la migration et dans l'absence de lieu et de certitudes établies. Et c'est le propre de la postmodernité qui ne s'accommode guère de normes, de système et de références établies. Adonis préfère célébrer la danse effrénée du signifiant et le carnaval jubilatoire des formes et des sons. Son horizon n'est pas la clôture du signifié, mais le vertige du plaisir du texte et sa dérision. D'où l'existence d'une forte résistance à son œuvre. Certains de ses détracteurs arabophones, lui reprochent son alignement pur et simple sur les poétiques occidentales et sur les thèses européocentristes, tant sur le plan idéologique que culturel. Son hermétisme irrite certains critiques habitués à la transparence des discours réalistes. Leur lecture est souvent une pure lecture idéologique qui ne retient du discours adonisien que les structures superficielles qui occultent les forces aveugles qui agitent la profondeur de cette œuvre aux mille visages, et qui pulvérisent les fondements d'une identité métaphysique essentialistes et monolithique. La dimension prophétique, visionnaire est souvent ignorée. D'où l'impossibilité de toute entreprise de récupération et d'exploitation idéologique. C'est le prix qu'il faut payer. Le destin de Prométhée est exemplaire dans ce domaine. Il faut avouer que cette œuvre programme une autre sensibilité esthétique. Car, elle vise un autre discours de la méthode, celui de l'a-méthode. Sa rencontre avec le réalisme magique et le réalisme fantastique dans sa version latino-américaine a contribué fortement à ouvrir cette poétique à d'autres dimensions universelles pour exploiter une infinité de textes, de discours et de cultures qui relèvent de tous les savoirs et de tous les codes.

Les lectures occidentales qui ne cherchent généralement dans les œuvres littéraires arabes que les aspects exotiques, ethnographiques et folkloriques (l'Orient des *Mille et Une Nuits*), sont dépayées et déroutées. À la différence de l'œuvre romanesque d'Amin Maalouf, qui reproduit, avec plus ou moins de fidélité, l'imagerie occidentale relative à l'Orient, l'œuvre adonisienne ébranle les horizons d'attente de ce lectorat en lui imposant de véritables défis qu'il n'est pas prêt de relever actuellement. Ceci nécessite toute une révolution imagologique qui doit introduire de nouveaux paramètres et de nouveaux rapports entre les peuples, les cultures et les imaginaires. Car les peuples continuent malheureusement à communiquer entre eux par le biais des stéréotypes, des clichés et des représentations archaïques et faussées.

Cette œuvre est porteuse d'un effet de vie et d'un souffle rédempteur et régénérateur du monde. Dans un monde confronté aux affres et aux dangers mortels des « identités meurtrières », selon l'expression d'Amin Malouf, et qui menacent les valeurs de la modernité et les forces du progrès, la pensée d'Adonis acquiert toute sa signification. Adonis porte en lui, de manière tragique, les stigmates de la blessure arabe. Témoin lucide, mais impuissant des folles entreprises idéologiques qui ont réduit à néant et bloqué le monde arabe dans son élan vital et dans sa lancée vers l'émancipation et la fondation d'une humanité épanouie et accomplie qui trouve sa véritable place dans le concert des nations. Les entreprises idéologiques sont condamnées à l'avortement, car le ver est dans le fruit. Aussi, dénonce-il, dans sa critique radicale, aussi bien le panarabisme, que l'islamisme, le socialisme arabe, le nationalisme, le libéralisme et toutes ces clôtures politiques qui ne font qu'enchaîner l'être arabe à sa servitude et à l'éternité d'une identité figée, bloquée et éternisée.

Cette vision du monde qui pulvérise « le triangle interdit » dans le monde arabe : le sexe, la politique et l'institution religieuse, rejoint, à sa manière, tout un courant de penseurs et de critiques arabes qui militent et œuvrent ardemment pour fonder les « nouvelles lumières arabes », à la manière des penseurs des siècles des lumières qu'a connus l'Europe au XVIII^e siècle. En effet, ce siècle a été déterminant dans le décollage civilisationnel et dans l'accès à la modernité occidentale. Attanuir est devenu le maître mot qui puisse fournir la clé cette aventure prometteuse.

¹¹⁷ Beyrou, dar Saqui, 2003.

Les exemples sont fournis par les écrits théoriques des grands penseurs arabes, tels que Arkoun, Bennabi, Aljabiri, Hassan Hanafi, Laroui, Taha Hussein, Hamed Abouzid, Ali Harb, etc. Il s'agit pour eux, de séculariser la société, de promouvoir une pensée libre et émancipée, de réécrire l'Histoire arabe et de moderniser les systèmes d'enseignement, d'imposer les valeurs de liberté, de démocratie et de pluralisme politique et culturel. La lecture de l'héritage culturel arabe dans son ensemble (notamment les œuvres qui relèvent du refoulé, de l'interdit, du non-dit et de l'impensé), doit fournir une nouvelle conscience et changer les conditions de notre pensée actuelle et de notre perception du monde. C'est tout un programme auquel s'attellent les énergies créatrices et les forces du renouveau et du progrès du monde arabe.

Cependant, cette rencontre avec cet horizon de la pensée arabe contemporaine n'altère en rien son pendant poétique qui est invention infinie du sens et du monde. Les chemins et les voies de cet horizon demeurent irrémédiablement indéchiffrables et impénétrables.. Une sorte de palimpseste de toutes les aventures et de toutes les civilisations humaines. L'horizon adonisien est celui du livre, c'est-à-dire, le livre absolu et intégral, une sorte de page blanche, chère à Mallarmé et qui pourrait restituer, l'œuvre démiurgique totale. Un rêve insensé qui a toujours fasciné et obsédé les grands poètes, à la recherche de la langue parfaite, du sens absolu et de l'immortalité. Le mythe irrésistible de Gilgamesh en est l'illustration magistrale.

Bibliographie

Cette étude n'aurait pas été possible sans la consultation de ces ouvrages qui nous ont été particulièrement utiles. Nous n'avons pas jugé nécessaire d'alourdir la bibliographie avec des noms ou des titres qui n'interviennent que de manière infime dans l'économie générale de l'étude.

1- Ouvrages d'Adonis

- Les Résonances, Les Origines (Les Livres de Nulle part)*, Trad. par Chawki Abdelamir et Serge Sautrau (Version bilingue), Paris, Nulle part, 1984.
- Le Livre de la migration*. Trad. par Martine Faideau, Préface de Salah Stétié, Paris, Luneau Ascot, 1982.
- Le Temps des villes*, trad. par Jacques Berque et Wade Minkowski, avec la collaboration de l'auteur, Paris, Mercure de France, 1990.
- Chants de Mihyar le Damascène, suivi de Singuliers*, Trad. Jacques Berque et Wade Minkowski, préface de Hélène Cixous, Paris, Gallimard, 2002.
- Introduction à la poésie arabe*, Trad. Bassam Tahhan et Wade Minkowski, Paris, Sind Bad, 1985.
- Tombeau pour New York et autres poèmes*, Trad. Wade Minkowski, Paris, Sindbad, 1986.
- Le Livre (Al-Kitab)*, Paris, Seuil, 2007.
- Identité inachevée* (en collaboration avec Chantal Chawaf), Paris, Le Rocher, 2004.
- Prends-moi, chaos, dans tes bras*, trad. Venus Khoury-Ghata, Paris, Mercure de France, 2015.
- Le Poème de Babel*, Trad. Wade Minkowski, Paris, Voix d'encre, 1990.
- Commencement des corps, fin de la mer*, Trad. Wade Minkowski, Paris, Mercure de France, 2004.
- Histoire qui se déchire sur le corps d'une femme*, Trad. Houria Abdelouahed, Paris, Mercure de France, 2008.
- Jérusalem*, trad. Aymen Hacen, Paris, Mercure de France, 2016.

2- Ouvrages critiques cités

- Alain, Jouffroy, *Adonis, un poète dans le monde d'aujourd'hui (1950-2000). Étude suivie d'un choix de textes*, Paris, Institut du Monde Arabe, 2000.

- Marc-Mathieu Münch, *Le Pluriel du beau. Genèse du relativisme esthétique en littérature. Du singulier au pluriel*, Metz, Centre de recherche en littérature et spiritualité, 1991.
- Marc-Mathieu Münch, *L'Effet de vie ou le singulier de l'art littéraire*, Paris, Champion, 2004.
- Marc-Mathieu Münch, *La Beauté artistique. L'impossible définition indispensable. Prolégomènes pour une « artologie » future*, Paris, Champion, 2014.
- Edward W. Saïd (Présentation), *Adonis, vu par des penseurs et des poètes internationaux* (en arabe), Damas, Bidayate, 2004.
- Edward W. Saïd, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, préf. de Tzvetan Todorov, trad. de l'américain par Catherine Malamoud, [1978], Paris, Le Seuil, 1980.
- Philippe Sollers, *L'Écriture et l'expérience des limites*, Paris, Seuil, 1968.

Biographies des auteurs

Helena Bonito Couto Pereira

Helena Bonito Couto Pereira est professeure de littérature brésilienne et comparée à l'Université Presbytérienne Mackenzie à São Paulo, Brésil, où elle a été responsable de la recherche et du troisième cycle. Elle a aussi dirigé la Maison d'Édition Mackenzie. Après avoir étudié la présence des auteurs français dans les œuvres d'historiographie littéraire au Brésil, elle se dédie à l'étude de la littérature contemporaine, qui est le sujet de ses quatre derniers livres. Actuellement, elle réfléchit à la question de l'esthétique en littérature.

Édouard Djob-Li-Kana

Édouard Djob-li-kana est titulaire d'un PhD de littérature française soutenu en février 2014 à l'Université des Sciences et Techniques de Norvège (NTNU). Auteur de nombreux articles, il a publié en 2015 un ouvrage sur l'esthétique de la résistance et de la relation dans les littératures africaines et antillaises, en partenariat avec un collègue. Depuis mars 2017, il enseigne les littératures et civilisations francophones au département de français et études francophones de l'Université de Douala.

Julie Brock

Julie Brock est professeure à l'Institut de Technologie de Kyôto. Elle a dirigé au Réseau-Asie le projet « Lire et traduire les poésies orientales » (2 vol., CNRS-Alpha, 2013) et à l'Institut international des Hautes études de Kyôto le projet « Réception et créativité » (2 vol., Peter Lang, 2011, 2013). Elle coordonne actuellement, au sein de la Société française de Traductologie (SoFT), une recherche franco-japonaise intitulée « La traduction en tant que trajection ». Elle a publié notamment « Pour une esthétique de la littérature – Réflexion au sujet de l'Effet de vie (Marc Mathieu Münch et Itô Sei) » (Compar(a)ison, Peter Lang, 2008).

Marc-Mathieu Münch

Marc-Mathieu Münch est professeur émérite de littérature comparée à l'université de Lorraine. La mythographie romantique qui fut sa première spécialisation comparatiste l'a conduit, par élargissements successifs, au mouvement romantique européen, au genre du théâtre, à l'histoire des poétiques et enfin à la question, fondamentale pour tout comparatiste, de la nature de l'art littéraire. Il travaille actuellement à la création d'une « artologie » générale définissant la spécificité du phénomène art en tant que tel grâce à l'invariant mondial de l'effet de vie.

François Guiyoba

«François Guiyoba est Professeur titulaire des universités. Professeur et conférencier invité dans diverses institutions d'Europe, d'Amérique et d'Afrique, son institution d'attache est l'Université de Yaoundé 1, et plus précisément l'École normale supérieure de cette ville où, au département de français, il enseigne la littérature générale et comparée dans ses différentes déclinaisons disciplinaires (imagologie, intermédialité, esthétique münchéenne, mythocritique, mythanalyse, géocritique, intertextualité, études de réception, etc.), déclinaisons dans lesquelles il a de nombreuses publications et qui l'ont conduit à ne plus penser l'art et ses sciences qu'en termes essentiellement épistémologiques, sinon philosophiques. Sa propension à la théorie littéraire s'explique par une quête obsessionnelle de l'esprit de l'art. Sa découverte de la théorie münchéenne a été une véritable révélation, en ce que cette théorie corroborait ce qu'il pensait déjà confusément des tenants et aboutissants du phénomène Art. Non pas qu'il soit totalement d'accord avec Münch, au contraire. Il s'avère seulement, ce qui n'est pas rien, qu'il se retrouve dans l'essentiel de ce que pense cet auteur, à savoir la singularité de l'art en ce qu'il puisse se conjuguer simultanément au singulier et au pluriel. Les travaux qu'il mène et dirige actuellement portent sur cette ambivalence nouménologique du Verbe créateur. Parallèlement à ses activités académiques, il occupe un poste de responsabilité au Ministère des Arts et de la Culture du Cameroun, poste dont les activités sont en parfaite congruence avec la quête sus-évoquée»

Tayeb Bouderbala

Tayeb Bouderbala est Docteur d'État ès Lettres et Sciences humaines de l'Université Sorbonne Nouvelles-Paris3 et Docteur de 3ème Cycle en Littérature comparée de l'Université de Paris X-Nanterre. Il enseigne depuis 1982 à l'Université de Batna (Algérie). Il a également enseigné dans de nombreuses universités algériennes en tant qu'enseignant associé. Il est promu au grade de Professeur des universités en 2004. Il a encadré une soixantaine de thèses de magister et de Doctorat soutenues dans différentes universités algériennes. Il a dirigé plusieurs projets de recherche agréés par le Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique. Il a publié plusieurs articles scientifiques dans différentes revues savantes en Algérie et à l'étranger. Ses domaines de recherche sont la Littérature comparée, la traduction (il a réalisé de nombreuses traductions), les Littératures arabophones, les littératures francophones, la théorie de la littérature, l'interculturalité, etc. Il dirige depuis 2013 un laboratoire de recherche intitulé « Imaginaire littéraire et civilisation ». C'est grâce à ce laboratoire qu'il a pu organiser de nombreuses manifestations scientifiques (congrès, colloques, séminaires, rencontres, journées d'étude, expositions). S'intéresse actuellement à la théorie de l'effet de vie et les ressources épistémologiques et intellectuelles qu'elle pourrait fournir à la pensée et à la culture modernes.

II. RENCONTRE AVEC

FLAMME

TERRE CUITE CHAMOTTÉE D'ANNE-SOPHIE BOUTRY 2006¹¹⁸

Le hasard, comme si souvent en art, y fut pour quelque chose. Je la vis d'abord de haut et c'est donc d'en bas qu'est venu le choc dû à un triple contraste entre la surface lisse, l'enveloppement circulaire et l'élan ascendant. Certes, je n'aurais su d'abord le dire ainsi avec ces mots ; ils sont venus plus tard grâce au retour introspectif.

Il faut la regarder longuement, *Flamme*, tourner autour, l'apprivoiser, éprouver sa force et sa présence. Mais ne faut-il pas d'abord, en sculpture, comme en tout art, se réjouir du matériau ? Le toucher, ressentir sa sensualité, l'imaginer dans les mains aimantes et inquiètes de l'artiste ? C'est une terre cuite lisse qui a connu le modelage des doigts et la conque amoureuse de la paume. Elle est lisse, oui, mais avec quelques fines rugosités quand on s'approche des parties les plus intimes. Quant à la couleur, elle est surprenante : un brun presque bouteille qui ne renvoie pas à une flamme, comme si cette flamme était une flamme sans doute, mais aussi plus qu'une flamme.

La forme est riche comme un rêve de terre qui aspire à la vie. Car voici d'abord un élan, un long cou qui se hausse et s'allonge en un geste de prudente audace, langue de désir et d'espoir. Il jaillit d'un corps plus lourd, mais divisé vers le milieu en trois bandes maflues. Ainsi se créent, au centre de la sculpture, des passages grumeleux par endroits, mystérieux, intimes. La lumière s'y enrichit d'ombres brunes et profondes. Enfin, plus bas, les trois bras se hâtent de se retrouver, de se réunir en gestes enveloppants et bienveillants qui touchent le spectateur comme un embrassement maternel.

La force de fascination de *Flamme* tient, je crois, à l'unité de l'ensemble qui enlève finalement le tout dans un mouvement ascendant. Le regard se réjouit des contrastes et des audaces. Il va et vient des pleins aux vides, des embrassements à l'élan sommital, des arêtes aux parties polies et du sombre au clair de cet étrange brun bouteille.

Comme *Flamme* est une œuvre ouverte en accord avec l'une des tendances profondes de ce tournant de siècle, le spectateur est discrètement sollicité par différentes interprétations. On peut se laisser prendre au jeu d'y voir, en accord avec les formes, le cou d'un oiseau stylisé qui replie ses ailes, un pélican, un cygne, que sais-je ? Y voir une plante d'il y a très longtemps lorsqu'elles se cherchaient encore des formes et des forces. Y voir bien sûr une flamme dont la langue brune s'étire hors d'un creuset qui se consume.

Mais ceci dit, je n'ai pu m'empêcher d'aller rêver dans les entrailles de la terre lorsqu'elle est en gestation, lorsqu'elle cherche et commence de trouver. La matière et la forme, déjà, sont là ; la vie attend ; regardez, je crois qu'elle n'est pas loin.

Marc-Mathieu Münch

¹¹⁸ *Flamme* est visible sur le site <http://artliance.fr/sculptures.php>

III. ENTRETIEN À BÂTONS ROMPUS AVEC LE COMPOSITEUR JEAN-JACQUES WERNER

Marc-Mathieu Münch. Cet entretien, cher maître et ami, est un moment très important pour une meilleure connaissance de ton œuvre mais aussi plus généralement pour la musique et pour l'art parce que ce sont, à mon sens, les créateurs qui sont les mieux placés pour parler d'art. En effet, ils le vivent et l'expérimentent de l'intérieur. Ma première question sera pour te demander comment tu travailles lorsque tu sens venir une inspiration.

Jean-Jacques Werner. On ne sent pas venir une inspiration ; elle s'impose. Je travaille un peu comme les grands classiques. C'est un travail de la pensée. On se familiarise avec le sujet ou avec le poème. Après, musicalement, cela s'impose et cela se fait malgré soi. Ceci dit, c'est à l'aide de l'artisanat, à l'aide du métier. J'ai fait treize ans d'écriture avec Madame Dommel-Diény à Strasbourg et puis avec Daniel Lesur à Paris et je ne m'en plains pas ! C'était dur comme discipline. Disons que l'artisanat vient au secours de la pensée, mais la pensée, c'est autre chose. Je songe toujours à cette phrase de Madame Dommel-Diény qui a très bien connu Honegger : « Honegger tournait dans son studio pendant huit jours, et tout d'un coup, ça devenait une évidence. » La composition musicale est ainsi.

Tout à l'heure, d'ailleurs, nous avons parlé de l'intuition chez les peintres et de ce qui fait la différence entre le talent et le génie. Ma femme, Annie Jodry, fréquentait beaucoup les peintres. Elle connaissait très bien Dunoyer de Segonzac. Nous avons un tableau de lui, le *Moulin de Crécy*. Il y a une chose qui l'intriguait beaucoup dans ce tableau. C'est un oiseau au milieu de la peinture et Dunoyer a pris son pouce, il a occulté l'oiseau et... le tableau n'existait plus. En fait, c'est comme Stravinsky qui disait : « Je mets les accents où les autres ne pensent pas à les mettre. » C'est une part d'inspiration extraordinaire.

M.-M. M. L'artisanat n'est-il pas pour le compositeur comme le corps pour le sportif, il faut qu'il suive ?

J.-J. W. Oui, mais il faut faire des efforts parce que la création, c'est difficile. C'est beaucoup de tourment. C'est un peu comme la foi. En réalité, on nous a appris au Conservatoire à écrire dans tous les styles. Mais à quoi bon, au fond. J'en ai perdu l'habitude maintenant, mais je pourrais écrire dans le style de Lully, de Fauré, de ..., mais cela ne sert à rien parce qu'ils l'ont si bien fait. Il faut se trouver, chercher sa propre vérité sans chercher à être original. Il s'agit, comme le disait Bachelard, de « l'intuition de l'instant. » Oui, c'est bien cela, l'intuition de l'instant. On ne sait pas d'où ça vient, mais ça vient.

Rappelle-toi Johann Strauss, le roi de la valse. Je n'aime pas trop cette époque-là, mais il avait peur de perdre ses idées. Aussi avait-il des manchettes de chemise avec des portées. Brahms le raconte dans une lettre. Strauss notait fidèlement ses idées. Une idée qui vous échappe, c'est absolument dramatique. Cela m'est arrivé. J'étais malheureux comme un pauvre diable.

M.-M. M. L'intuition vient-elle sous forme de timbre, d'harmonie ou de plusieurs mesures mélodiques ?

J.-J. W. Cela vient après. Pour la dernière mélodie que j'ai faite, j'étais subjugué par le poème et c'est un tout qui s'est présenté, comme une sorte de nébuleuse. Puis on cerne sa pensée, on va de l'extérieur vers l'intérieur du poème. Et c'est comme cela que cela se construit.

Quand j'étais chef d'orchestre, j'ai dirigé souvent en Finlande. Une fois j'y ai dirigé une importante œuvre contemporaine. Un ami, Haari Heming, m'a demandé comment je m'y prenais. « I begin to

smell, lui dis-je. » Dans la composition et la création, c'est un peu le même processus. Cela vient, on ne sait pas d'où, et tout à coup cela se présente à vous.

M.-M. M. Et quand cela éclate, ce sont déjà des sons ?

J.-J. W. Oui, ce sont des sons.

M.-M. M. Et alors quel est le rapport avec le texte, quand il y a un texte ?

J.-J. W. Le texte est la source du son, du *melos*. Il y a déjà la musique du verbe. C'est mallarméen, cette musique qui colle aux syllabes, aux voyelles. Alors on ne peut pas mettre sur un « a » n'importe quelle note, par exemple un tuba contrebasse, sûrement pas.

M.-M. M. Est-ce que tu ressens la difficulté du fait qu'en mettant de la musique sur un texte on détruit partiellement la musique du texte ?

J.-J. W. Non, je n'ai pas ce sentiment. Par contre je suis assez schumannien dans ma démarche créatrice. Une fois que tu as une idée et qu'elle est mise sur le papier, une idée en entraîne une autre qui vient de l'idée immédiatement précédente. C'est une sorte de métamorphose. Je l'ai fait dans ma pièce pour harpe et guitare. Ce sont des métamorphoses d'un thème que l'on n'entend dans sa plénitude qu'à la fin.

M.-M. M. À l'écoute de cette pièce, j'ai été fasciné par le repérage des instruments, qui apparaissent au départ comme des jumeaux.

J.-J. W. La harpe et la guitare, c'est un peu David et Goliath. La harpe a 47 cordes et la guitare n'en a que 6. En composant, il fallait faire attention à la guitare.

M.-M. M. Tu es harpiste ?

J.-J. W. J'ai mal tourné. Lily Laskine me disait : « Tu tournes mal. »

M.-M. M. Tu as travaillé avec elle ?

J.-J.W. Oui, j'ai donné des concerts avec elle. Elle était formidable. Toute petite. Elle renversait la harpe. Elle n'aimait pas que je me détourne de la harpe pour diriger et composer. La difficulté, c'était qu'il y a des registres où la guitare doit avoir le dessus sur la harpe. Il fallait isoler le texte. C'est de l'artisanat, du métier pour qu'on puisse entendre les deux instruments. C'est pour cela que j'ai fait des choses non improvisées, mais cependant très libres où chacun des solistes pouvait s'exprimer.

M.-M. M. Oui, c'est une des caractéristiques de ton œuvre, la liberté, la succession des séquences, si j'ai bien écouté. Une chose en entraîne lyriquement une autre.

J.-J. W. Est-ce que je peux citer Migot ? Je l'ai bien connu. Il fut un esprit supérieur. Il disait que Berlioz, c'est le contraire des Allemands. Lorsqu'il varie un thème, il se réfère toujours à la variation immédiatement précédente. La six sort de la cinq ; la sept de la six... Tandis que Brahms et même Mozart se réfèrent souvent au thème initial. J'aime cette idée de métamorphose. Une cellule en engendre une autre ; c'est biologique.

M.-M. M. Je l'ai bien compris. Du point de vue historique, c'est une évolution très importante dans tous les arts. C'est l'invention de la forme interne, créée immédiatement par l'œuvre elle-même et non pas donnée d'avance par la tradition.

J.-J. W. Oui, c'est cela. La sonate comme forme fixe. Et pourtant tous les grands compositeurs n'avaient de cesse de casser le moule.

M.-M. M. J'aimerais te poser maintenant une question sur le timbre parce qu'il me semble que la qualité du timbre est une chose qui compte beaucoup pour toi en tant que compositeur.

J.-J.W. Oui et cela s'est renforcé par mon activité de chef d'orchestre parce que le timbre, c'est fondamental. Mais dans la composition, si je prends l'exemple d'un poème, c'est le timbre de la voix que je choisis. Pour tel poème, un ténor, pour un autre un mezzo dramatique, pour un autre encore un soprano dramatique. Dans l'orchestre, il n'y a pas seulement des tessitures, il y a les timbres dans cet énorme ambitus sonore. Avec l'orchestre, il faut savoir ce que l'on veut faire. L'astuce et le métier font que tu peux fondre le timbre dans le tout grâce au jeu instrumental. Dans le grave une contrebasse jouant des harmoniques, cela sonne merveilleusement. Cela siffle et possède une force incroyable. Mais le choix du timbre, c'est déjà de l'orchestration. L'orchestre, c'est ce qui fait la beauté de Berlioz. Les harmonisations de Berlioz ne sont pas toujours très orthodoxes. L'extraordinaire génie du timbre qu'il avait cache ce qui ne correspond pas au canon de l'harmonie classique. Ainsi dans *Roméo et Juliette* ou dans la *Fantastique*. C'était un coloriste sonore. Il n'avait pas l'esprit du piano. Il jouait de la guitare et admirait Paganini. Il aimait la virtuosité et l'orchestre .

M.-M. M. Il aimait aussi un peu la folie !

J.-J. W. Complètement fou ! En composition musicale, ce qui est intéressant, c'est l'obéissance à certaines lois de la nature. On ne peut pas écrire n'importe quoi. Il y a d'abord les gammes pythagoriciennes et en même temps il y a le mouvement vertical et le mouvement horizontal. Chaque ligne doit avoir son destin. C'est l'art de Bach. Prenons n'importe quelle œuvre de Bach, il y a un début et la ligne est conduite jusqu'au bout. Migot, dont on a parlé tout à l'heure, se référait à ça. Il détestait la sensible. Il trouvait une certaine mollesse dans la sensible. Il préférait le tétracorde. Ce qui fait que son œuvre paraît ésotérique. En somme les fondements sont la verticalité et l'horizontalité à condition qu'elles s'articulent bien. La verticalité devrait venir de la science, du mouvement et de la vie des lignes qui ont leur propre vie. C'est tout l'art de Bach, du contrepoint et de la fugue. Mais tout ceci est complexe. Il ne faut pas trop réfléchir.

M.-M. M. Justement, parlons un peu de l'intellectualisme dans ce cadre de l'inspiration.

J.-J. W. Pour moi, l'erreur dans laquelle a été induite la musique, c'est quand, après le post-romantisme et l'impressionnisme on a essayé de trouver de l'originalité au son même. Aller dans le spectre du son. Mais la musique, la véritable musique est dans le son, bien entendu, mais surtout dans l'intervalle. Le message sonore, la densité sonore, est dans l'intervalle, dans la tension, ce n'est pas le son pour le son. C'est la même chose en poésie où la musique relie deux mots. Telle est la raison pour laquelle Schönberg est revenu en arrière. Il a même dit que l'on peut encore écrire de la musique en DO majeur quand il a vu où menait le dessèchement du langage dodécaphonique. J'ai essayé d'analyser le *Quintette à vent* de Schönberg. Je suis arrivé jusqu'à la troisième ou quatrième page... Pourtant Schönberg était un très grand musicien. À un moment donné la plume le dépassait. Le musicien qui écrivit la *Nuit transfigurée* ne pouvait être sec. Seulement après viennent les thuriféraires qui s'engouffrent dans le système et par là on en revient au dogme : il n'est point de salut hors le dodécaphonisme ou la musique sérielle.

M.-M. M. J'ai souvent eu l'impression, en t'écoutant, que l'une de tes caractéristiques était justement de donner beaucoup d'importance au timbre comme je l'ai écrit dans *Fiat sonus*. Je pense que je suis allé trop loin.

J.-J. W. Non, tu n'es pas allé trop loin. Le timbre est important. Je suis né à Strasbourg et j'ai grandi à Cronembourg, rue de Dossenheim très exactement à côté de l'église Saint- Florent. Mon éveil musical fut le timbre d'une cloche, le carillon. Figures-toi, que même à mon insu, il y a toujours quelque part un carillon chez moi. C'est le cas dans les *Notes prises à New York*. Il y a aussi le choral protestant, luthérien, je ne vais pas le renier. Comme l'a dit un de mes amis à qui j'avouais que je doute quelquefois : « Le doute, c'est aussi la foi. » De toute façon, la musique est un mystère. Pourquoi est-ce que l'enfant chante et danse avant de parler. Pourquoi est-ce que, à Sarajevo ou sur le Titanic, les gens ont chanté des cantiques ? C'est bien qu'il y a quelque-chose du tréfonds de l'âme dans la musique !

M.-M. M. Enfin, cher maître, j'aimerais poser la question du mystère de la musique parce que c'est la plus difficile et parce que la musique l'exprime peut-être mieux que les autres arts.

J.-J. W. Est-ce que le mystère s'explique ? Je n'en sais rien. Quand j'étais à l'armée, en Algérie, j'étais dans un régiment disciplinaire parce que j'avais refusé de faire les EOR. La colonisation n'était pas mon choix. J'étais donc affecté au 3e RIMA, au sud d'Oran et dans les djebels.

Je me rappelle qu'on avait des Sénégalais qui n'étaient pas formés à la musique. Quand il y avait une cérémonie au Monument aux Morts et quand on sonnait le clairon, j'ai vu des soldats pleurer d'émotion. Le mystère musical, le son, réveille quelque chose au fond de nous-mêmes. Pourquoi est-ce que tel ou tel thème nous prend aux tripes ? Et telle autre musique moins ? Le mystère musical, c'est par exemple l'*andante cantabile* du quatuor avec piano op. 47 de Schumann. D'où est-ce que cela vient et pourquoi est-ce que cela émeut tellement ? Ou telle œuvre de Tchaïkovsky ou de Debussy ? D'où ça vient, on n'en sait rien du tout. Cela se passe malgré nous. À notre insu. Nous sommes un véhicule. Pour mon *Luther*, je ne sais pas ce qui a guidé ma main. Quelquefois, pendant trois jours, je n'écris pas une note. Et puis ça vient. Et après ça marche. Est-ce le sujet, la foi, la lumière, l'ambiance ? On n'en sait rien.

M.-M. M. Mais n'y a-t-il pas des choix qui se présentent au moment de travailler ?

J.-J. W. Ah, si.

M.-M. M. Mais alors qu'est-ce qui dit que telle note, tel accord est bon et que telle note, tel accord ne l'est pas ?

J.-J. W. C'est cela l'intuition. Dans ma rue il y avait un physicien de haut vol, aujourd'hui décédé, Rechenmann. J'ai eu la chance de le connaître. Il disait qu'Einstein ne savait pas d'où venaient les solutions. De la foi peut-être ? Si Pascal, Gandhi, Jean-Sébastien Bach, Goethe avaient la foi, pourquoi pas moi ? Nous ne sommes pas des fruits secs et il faut que le mystère reste le mystère, sinon il n'a plus de profondeur ; il n'est plus un au-delà.

M.-M. M. « Le mystère est un au-delà », quelle belle formule ! Est-ce qu'on ne pourrait pas justement tenter de suggérer que le mystère, c'est l'au-delà du connu, que c'est à la fois l'intuition qu'il y a encore quelque chose au-delà de ce qui est accessible à l'esprit humain et qu'on en est même proche ? Cela nous renvoie à la recherche et à Einstein.

J.-J. W. Bien sûr, c'est une vérité. Au delà du mur. Qu'est-ce qui fait, quand tu vois des pianistes entrer sur scène – je pense à mon ami Spiegelberg qui est un pianiste inspiré – ou à Wilhelm Kempff que j'ai entendu dans ma jeunesse : Quand ils entrent sur scène et posent leurs mains avant d'attaquer : c'est déjà Beethoven. Comment expliquer quand on voyait un chef comme Carlo Maria Giulini ou Arturo Toscanini même dont on disait qu'il était nerveux ou Furtwängler... quand tu vois ces gens-là, ils lèvent les bras et c'est déjà la musique. J'ai de Charles Münch une image extraordinaire, une image de son bras comme s'il tirait une charrue ; il cherchait la force et la projetait. La musique, c'est la projection !

M.-M. M. Une dernière question peut-être. Est-ce que tu as le sentiment d'exprimer la condition humaine dans tes compositions ?

J.-J. W. Ce serait vanité de ma part. J'ai assez à faire avec ma propre condition humaine et celle de mes amis. Mais il y a plutôt quelque chose, quelque part, des musiques qui expriment le cosmos. À ce propos, je te ferai entendre un court extrait de mon quatrième Quatuor à cordes où j'étais comme transcédé...

IV. COMPTES RENDUS

1. Compte rendu de *L'Œuvre d'art dans le discours. Projet, signe, forme*, sous la direction de Denis Huneau, Nathalie Le Luel, Laura Naudeix, et Anne Vincent, éd. Delatour France, 2017. 284 p. – 29€

Au moment même où nous lançons cette revue consacrée à la nature (in)définissable de l'art, le hasard bienveillant nous offre l'occasion de rendre compte d'un ouvrage collectif et pluridisciplinaire hautement significatif parce qu'il aborde presque tous les aspects de la recherche sur l'art à partir d'un point de vue précis. Il s'agit de *L'Œuvre d'art dans le discours. Projet, signe, forme*, publié aux éditions Delatour France, sous la direction de Denis Huneau, Nathalie Le Luel, Laura Naudeix et Anne Vincent.

Comme le dit le premier texte de ce recueil signé par les quatre directeurs, il s'agit du problème de la « description de l'œuvre d'art entendue au sens large », c'est-à-dire de « dire » la spécificité d'une œuvre en dépassant, si c'est possible, la frontière de l'indicible. Il s'agit donc moins d'histoire de l'art et d'interprétation du sens des œuvres que des conditions mêmes de la possibilités de dire l'art.

Le propos de ce compte rendu ne sera pas tant d'analyser le détail des articles qui sont d'ailleurs d'une excellente tenue et souvent même d'un langage abstrait raffiné, mais de montrer les tendances actuelles profondes en ce qui concerne la pensée sur l'art et d'en tirer des conclusions.

Ce qui nous a frappés avant tout, c'est que nous sommes encore dans une ère de soupçon. Dans le sillage d'un vingtième siècle qui a beaucoup mis la Vérité en cause ou qui est tombé, comme j'aime à le dire, dans le drame du « pluriel du vrai », nos auteurs insistent beaucoup sur les faiblesses du langage lorsqu'il s'agit de dire les choses et tout particulièrement les œuvres d'art.

Selon Marcel Freydefond, il faudrait « se donner comme objectif de formuler ce qui n'est pas de nature linguistique ou littéraire » parce que l'art n'est pas réductible au *logos*. C'est le cas par exemple de la musique. Elle est analogique, symbolique et connotative alors que le verbe est dénotatif et régi par un rapport entre le signifié et le signifiant.

Sébastien Galland arrive à une conclusion semblable en s'appuyant sur la pensée d'Adorno, ce philosophe qui était bien persuadé « que les choses résistent à leur identification par le concept ». Il y a, en effet, une ambiguïté entre la forme qui parle et le matériau qui est.

Le poète Rilke cité par Florence Bancaud pense de même « que la plupart des événements sont indicibles, ils se déroulent dans un espace où jamais un seul mot n'a pénétré ; et plus indicibles encore que tout le reste sont les œuvres d'art, mystérieuses existences dont la vie demeure, tandis que la nôtre passe ».

Enfin Rachel Rajalu décline posément les six raisons du « soupçon à l'égard du discours sur l'art ». Le discours fixe le sens alors que l'œuvre d'art l'ouvre ; le lieu des œuvres est un nœud complexe d'interprétations reçues et suggérées ; les interprétations sociologiques le réduisent au social, les historiens imposent des grilles temporelles trop brutales, les critiques ne connaissent que leur goûts et que leurs impressions et –suprême reproche – on s'étonne que tous ces discours portent sur des arts que leurs auteurs ne pratiquent pas. Et de citer en note un texte de Delacroix qui le conforte.

En somme le thème du soupçon est presque partout présent dans ce volume. Il s'appuie largement sur les penseurs du vingtième siècle, en particulier sur Jankelevitch, Merleau-Ponty, Barthes, Lyotard, Deleuze et quelques autres. Mais ce volume est aussi significatif du renouveau du vingt- et- unième siècle en ce que presque tous les auteurs cherchent à dépasser l'impossibilité de

dire l'œuvre d'art. Je propose donc de m'attarder quelque peu sur les différentes solutions proposées.

On peut évidemment broncher devant l'obstacle. C'est au fond ce qu'a fait Prosper Barbot dans le journal qu'il a tenu lors de deux voyages successifs en Italie en 1820-22 et puis en 1826-28. Claire Giraud-Labalte montre bien comment le jeune architecte et peintre qu'est Prosper Barbot voyage avec des amis tout en prenant des notes qui ne sont au fond que des prétéritons avouant « l'impossibilité de décrire » les chefs-d'œuvre de l'Italie. Ce cas de figure est intéressant parce qu'il montre en même temps combien il est difficile de bien parler d'art et combien peu les voyageurs du XIXe siècle se préoccupaient de l'épistémologie du discours sur l'art qui nous occupe tant aujourd'hui.

On peut aussi éviter l'obstacle en choisissant de traiter une question partielle que le langage courant peut résoudre facilement. C'est ce que réussit parfaitement Anne-Zoé Rillon-Marne sur un manuscrit médiéval, le manuscrit BnF latin 1154. Avec la compétence d'une spécialiste du Moyen Âge, elle montre que le paratexte contient déjà une interprétation. Il n'y a pas de discours critique, mais la mise en page, la disposition du texte, l'exploitation de l'espace, la ponctuation etc., sont des éléments qui font sens pour qui sait observer.

On peut encore éviter l'obstacle en jouant à lister tous les arguments confirmant ou infirmant la quête de la source d'un texte célèbre. C'est ce que réussit avec brio Denis Huneau à propos de la source de la sonate de Vinteuil. Pour lui, la source de Proust est la *Sonate en La Majeur pour piano et violon* de César Franck. Il ne présente pas sa trouvaille comme une certitude scientifique mais il l'argumente si bien qu'il réussit à me convaincre de la justesse de son hypothèse. Il se sert d'ailleurs très bien du grand argument de la cohérence de la création.

Une autre solution prétend qu'il y a des cas où l'œuvre a besoin d'un texte pour être reçue. C'est une thèse très moderne que Malvina Bompard développe à propos des papiers collés de Braque et Picasso. Comme ces œuvres dérogent au système traditionnel de représentation de la peinture en réunissant plusieurs matériaux, cela trouble les habitudes des spectateurs qui doivent alors se faire non plus lecteurs d'une forme, mais lecteurs d'un procès. Et c'est pour cela qu'ils ont besoin d'un texte que l'on appellera une « description augmentée » et qui les mènera « vers une conscience augmentée de soi et du monde ».

La contribution de Marie-Laure Pujol choisit de comparer deux *ekphrasis* très différentes pour se faire une idée de la puissance du langage lorsqu'il s'agit de parler d'art. Aussi oppose-t-elle la critique d'un film, celui de L. Mankiewicz, *Sleuth*, publié dans une revue de cinéma par Paul-Louis Bourget au roman *Cinéma* inspiré à T. Viel par l'espèce de dévotion qu'il porte à ce même *Sleuth*. La confrontation de ces deux traitements est intéressante parce que les deux auteurs l'admirent tout en disant impossible d'en rendre compte. Mais à y regarder de plus près, Marie-Laure Pujol cherche à montrer que le texte de Jean-Loup Bourget sait dire l'admiration sans perdre de sa distance critique. Il détaille, il analyse en critique averti, il renseigne sur les techniques cinématographiques alors que l'admiration exclusive de T. Viel le piège dans une projection-identification voire dans une extase qui fait que son narrateur n'est plus, comme il le dit fort bien, dans le film, mais dans sa phrase .

On peut aussi aborder de front le fait que « le signe linguistique semble frappé d'impuissance ». Gilles Boudinet, que je viens de citer, après avoir jeté un regard rétrospectif sur un passé dominé par de grands systèmes théoriques qu'il rejette, en vient à la pensée post-moderne et à Gilles Deleuze. C'est maintenant, selon ce philosophe, le matériau qui est chargé de capturer des forces non visibles en musique comme dans les arts plastiques. Cela donne ensuite à la langue une tension bénéfique entre ce qui est ineffable dans les œuvres et le discours qui l'aborde. Comme si le questionnement de l'indicible était la bonne façon d'en rendre compte !

De tous les contributeurs du volume, c'est sans doute Sébastien Galland qui assume au mieux la thèse de l'impossibilité du discours sur l'art. Il la développe en résumant la négativité pensée par Adorno. Elle « procède de l'ambiguïté qui caractérise l'œuvre artistique dont les signes sont à la fois des signifiants et des matériaux ». En effet, en marge de son sens, l'œuvre offre sa matière muette qui n'a pas teneur de vérité et rend donc impossible le discours sur l'art. Il ne s'agit pas, bien sûr, des lectures historiques, philosophiques, esthétiques, sociologiques ou psychanalytiques, mais de tout ce qui dans l'œuvre résiste au sens et « rejoint l'étrangeté du monde ». Le discours sur l'art doit donc se définir négativement comme un discours « capable de dire ce qu'il ne peut dire, alors que seul l'art est cependant capable de le dire par le fait qu'il ne le dit pas. De tous les arts, c'est la musique qui illustre le mieux la théorie adornienne parce que c'est en elle que la tension entre le matériau et le signifiant est portée à son extrême. Pour terminer, Sébastien Galland insiste sur le fait que la négativité adornienne ne va pas jusqu'aux esthétiques apophasiques. Elle est et reste une esthétique définie comme l' « envers de la raison dominatrice, répressive et instrumentale qui ne croit que dans les logiques identificatrices ». Et l'auteur de conclure fermement que la bonne *ekphrasis* exige non seulement la distance entre l'observateur et l'œuvre d'art mais aussi entre l'énonciateur et son discours.

L'article de Françoise Lejeune ne se préoccupe pas de savoir ce que peut le langage seul lorsqu'il s'agit de dire l'œuvre d'art, mais de résumer l'évolution des discours qui accompagnent les Arts immersifs. Ils s'appuient non seulement sur la phénoménologie, mais aussi sur les sciences humaines et biologiques. Aussi forment-ils, si j'ose ce résumé simplificateur, un ensemble expliquant comment l'immersion dans une œuvre d'art provoque des activations involontaires, des émotions physiques, sociales et psychologiques, des participations fortes du récepteur et finalement des empathies bénéfiques. Avec les discours sur les Arts immersifs, dont l'article de Françoise Lejeune suppose la définition connue, nous allons vers une esthétique générale définissant l'art non pas comme une collection d'objets mais comme un système interactif reliant une œuvre, un spectateur et un milieu.

En somme, toutes ces contributions sont rédigées par des auteurs qui ne sont pas des créateurs d'art mais des chercheurs spécialisés dans tel ou tel domaine de l'art. Or pour découvrir le meilleur moyen de dire l'art, on peut aussi s'adresser directement aux créateurs. Naturellement, il y en a que la théorie effraie et qui ne veulent surtout pas penser leur pratique. Mais il y en a aussi qui ont besoin de penser la création en tant que telle. D'où, dans toutes les cultures, d'innombrables arts poétiques, préfaces, pamphlets, cahiers, notes et journaux comme par exemple chez Dante et Baudelaire.

Or la moitié de nos contributeurs a choisi de tenir compte de cette richesse. C'est ainsi que Rachel Rajalu s'intéresse aux *Archives* de Claire-Ingrid Cottanceau qui lui a accordé une série d'entretiens autour de cette œuvre qui se veut la trace d'un chemin de vie. Pour cela l'artiste extrait des fragments de sa vie-d'artiste (elle ne distingue pas les deux), comme par exemple un bout de photo ou de texte. Elle place ensuite ces fragments entre deux lames ; puis elle place en regard une troisième lame sur laquelle elle écrit une légende proposant « un déplacement de sens pour l'objet premier » . Comme le matériau originel est rangé dans une enveloppe et l'enveloppe dans un caisson où il est possible d'aller le voir, on obtient un « triptyque » qui « s'affirme comme un autrement dit de l'expérience immédiate, originaire et complète, mais passée, de l'artiste ». Rachel Pujol développe alors l'idée que la parole sur l'art peut fonctionner sur ce modèle. En effet, elle « consiste à passer de l'expérience de l'œuvre à un régime de significations discursives et critiques sur l'œuvre... » permettant de rendre compte en même temps de l'œuvre et du fait qu'il est impossible de la dire entièrement.

Ceci dit –et lu avec le sourire- les créateurs peuvent peut-être fournir des modèles moins étranges que *Les Archives* de Cottanceau. Aussi est-il instructif de se demander comment deux écrivains, par exemple Jean-Christophe Bailly et Pierre Michon font voir un tableau imaginaire. Comme le montre Nina Rocipon, ces auteurs ne rivalisent pas avec l'image mais insistent « sur la

puissance figurative des œuvres inventées tout en suggérant l'impossibilité d'une transparence surmimétique du langage pour dire l'œuvre ». La suite de l'article suggère qu'une bonne *ekphrasis* doit viser un langage-sensation coloré et capable d'opérer des métamorphoses.

Comme il arrive souvent qu'une œuvre d'art réelle inspire une œuvre nouvelle à un autre artiste, Claire Gheerardyn a choisi l'excellent exemple du poème *Brancusi's Golden Bird*, inspiré en 1922 à Mina Loy par *L'Oiseau d'or* de Brancusi, sculpture que la poétesse a pu voir directement et à travers les photographies de Man Ray. L'artiste américaine fut éblouie par l'œuvre elle-même puis par les reflets et les explosions de lumière des photos volontairement sous et sur-exposées. Elle composa un poème à partir de son émotion. Ce poème exprime, comme la sculpture de Brancusi (nous le savons ; il l'a dit et répété), la quintessence, le noyau, du vol de l'oiseau. Le dépouillement « réticent » qui caractérise la sculpture se retrouve dans le poème qui l'exprime avec les moyens littéraires qui sont les siens. Mais l'explosion, l'élan, le développement qui s'oppose à ce dépouillement s'y trouve aussi pour former un ensemble puissant dont Claire Gheerardyn suggère avec une merveilleuse finesse la « présence » ou, comme nous le dirions ici, l'effet de vie. Quoi qu'il en soit, la recreation d'un œuvre d'art par une autre est un cas de figure dans lequel la magie de l'art est sauve. La « présence » d'un objet d'art réussi vaut celle d'un autre objet d'art réussi, même s'ils n'expriment pas tous deux exactement la même chose.

Arrivé à ce point de ma lecture, il m'a semblé de plus en plus que ce n'est pas tant la question de l'insuffisance du verbe qui est en cause que celle de la sensibilité artistique du récepteur en accord avec une œuvre capable de la remplir de plénitude. C'est ainsi qu'Anne Vincent, qui est plasticienne et à qui nous devons une jolie couverture, a pu se permettre de revendiquer son besoin personnel de dessiner, son regard instinctif, son goût de l'empathie avec le geste du peintre et sa gentille manie d'entrer dans le tableau par le chien ! Nous sommes encore loin du manuel du parfait diseur d'art, bien entendu, mais cette pratique possède ici, à propos des chiens de Rubens, l'avantage de nous rappeler que le regardeur doit, bien avant d'être un diseur, suivre la circulation du regard à la surface du tableau. Ce qui est sans doute le meilleur moyen pour être à la fois dans le tableau, soi-même et avec l'artiste qui, de son côté, y investit toute sa science des formes et des couleurs pour le guider.

Maintenant puisque nous glissons peu à peu de la question du langage vers celle de l'esthétique, pourquoi ne pas demander aux plus grands ce qu'ils pensent de l'art et comment ils en parlent ? Dans son étude de *L'Histoire de la peinture en Italie* de Stendhal, Marie-Pierre Chabanne montre que le but ultime de la peinture selon cet écrivain est « l'expression des mouvements de l'âme » parce que la raison de l'art n'est pas d'obéir à des règles mais d'émouvoir. Chaque artiste crée un style particulier qui rend son âme visible. Et le récepteur, qui est un artiste en puissance, sympathise avec ce style, du moins lorsqu'il fait partie des *happy few* doués de sens esthétique.

En abordant l'esthétique de Rilke, Florence Pancaud accepte un sujet difficile. Rilke est l'un de ces artistes qui ne peut s'empêcher de chercher à penser son art. Il aimait fréquenter les plasticiens, il a épousé une sculptrice et il a beaucoup interrogé les chefs-d'œuvre de Rodin et de Cézanne. Comment donc définir l'esthétique de Rilke ? Florence Pancaud prend la précaution de l'aborder par le biais de son évolution depuis l'époque de *Ver sacrum* jusqu'aux *Cahiers de Malte Laurids Brigge*. Pour finir elle ose une conclusion que nous approuvons. Rilke, dit-elle, en substance, écrit pour que la chose apparaisse comme présence intense par delà les mots qui l'évoquent. Quant à sa critique, elle est créatrice : elle « approche au plus près la magie de la création, prise à la fois dans toute son intensité et son insaisissable altérité, éternels objets de désir et source d'inspiration pour l'artiste ».

Au bout du compte tout cela ne manque ni d'ordre ni de cohérence. Quand on se pose la question de savoir comment dire avec des mots ce que le verbe est incapable de dire, on tombe dans une mission impossible dont on fait semblant de se tirer par des virtuosités rhétoriques qui sont

finaleme nt déce vantes. Mais si l'on fait confiance à ce que les artistes eux-mêmes disent de l'art et à leurs discours, on découvre une critique créatrice qui, sachant bien que le verbe tout nu, celui de notre communication courante, est impuissant, se sert soit de l'allusion à l'expérience esthétique connue des *happy few* de Stendhal, soit de la poésie qui, elle, a toujours su transcender le verbe comme on le sait depuis les *ekphrasis* d'Homère.

Mais en se fondant sur tel ou tel artiste particulier, on n'arrive pas à une vérité générale ; on ne fait qu'analyser le choix d'un individu. Alors comment faire pour aller plus loin ? Nous pensons qu'il faut croiser les choix divers des grands créateurs pour en trouver l'invariant à partir duquel peuvent alors se déduire les bonnes méthodes de bien parler d'art.

Telle est la raison pour laquelle j'évoquerai *in fine* la contribution de Marcel Freydefont. Il est un artiste créateur qui possède bien entendu son style personnel mais, en tant qu'acteur et metteur en scène, il a l'expérience du pluriel des esthétiques. Aussi cherche-t-il d'abord à définir le théâtre en tenant compte de tous ses domaines, c'est-à-dire de la dramaturgie, de la régie, de la scénographie, du sens et de l'effet. Il insiste d'ailleurs sur l'importance de l'effet qu'il définit comme un effet de localité (on se sent situé dans un lieu), un l'effet de présence (la scène s'impose avec évidence) et un l'effet de réel (le sentiment de justesse, de véracité). En d'autres termes, le théâtre touche et implique tout l'humain. Il est en même temps un dire, un faire et un montrer.

Avec l'article de Marcel Freydefont, nous sommes sur le seuil d'une esthétique planétaire de l'effet. Aussi veux-je suggérer en quelques mots qu'il y a là un nouveau moyen pour tenter de bien parler d'une œuvre d'art précise : c'est de partir de la définition de l'art comme effet de vie, de la croiser ensuite avec les spécificités d'un genre, d'un style, d'une époque, d'une œuvre particulière et enfin avec les effets qu'elle sait produire sur différents publics. C'est ainsi, par exemple, que Brancusi a cherché et trouvé des moyens plastiques pour créer une sculpture chargée d'exprimer l'essence du vol ; que la sensibilité de Mina Loy en a subi l'effet ; qu'elle a transcrit cet effet dans sa langue poétique grâce à la trouvaille de moyens poétiques efficaces qui ont ensuite été analysés par la fine sensibilité littéraire de Claire Gheerardhyn. Chacun de nous, même s'il n'est pas poète, même s'il est seulement un artiste en puissance comme le dit très bien Stendhal, peut tenter l'aventure de la réception, c'est-à-dire se donner à l'œuvre, laisser naître en lui longuement les effets et les analyser ensuite grâce à un travail précis d'introspection aboutissant à montrer comment les faits qui sont dans l'œuvre ont produit les effets de ce qu'on appelle généralement la beauté... Beauté qui restera encore mystérieuse tout au fond d'elle-même, mais dont on pourra cependant dire au moins les stratégies, les échecs et les réussites.

Marc-Mathieu Münch

2. Compte rendu de Rita EZRATI - *Peindre, Écouter, Écrire*, de Jean-Jacques Nattiez, éd. Delatour France, 2017. 94 p. – 29€

Avec l'évocation de 68 huiles et encres, avec 33 commentaires d'œuvres musicales, précédés d'un essai du philosophe québécois Georges Leroux et avec trois verbes d'action à l'infinitif : *Peindre, Écouter, Écrire*, cette publication — associant les trois gestes artistique, auditif et littéraire — tente de répondre à la question : peut-on « décrire un art par le moyen d'un autre » art ? La confrontation intéressera aussi bien les amateurs d'art, de musique et d'esthétique.

Cette démarche expérimentale a été lancée par Jean-Michel Bardez, directeur de la Collection « musique/transversales ». Il a suggéré à Rita EZRATI — peintre, épouse du musicologue franco-canadien Jean-Jacques NATTIEZ (né en 1945) — d'une part, d'écouter des œuvres musicales que son époux avait commentées au long de sa carrière, mais sans qu'elle n'ait eu connaissance des textes de présentation ; d'autre part, de choisir dans sa collection personnelle des œuvres qui « entrent en résonance » et attestent des rapports étroits entre musique et peinture. Il en résulte un

exemple convaincant de connotations et de corellations sollicitant la peinture (*Peindre*), l'audition, la perception musicale et l'émotion (*Écouter*), l'analyse et la critique (*Écrire*). À la lecture, ces trois infinitifs se transmutent en impératifs, à condition que les lecteurs puissent contempler attentivement les œuvres picturales, ce qui est le cas ; toutefois il ne manque que le contexte sonore sous la forme d'un CD encarté, car il s'agit essentiellement d'œuvres contemporaines moins connues du grand public. Les illustrations sont tour à tour hautes en couleurs (ou non) ; mystérieuses à propos des *Quatuors à cordes nos 1 à 4* de Fabio Vacchi (né en 1949) ; agressives pour *Les musiques du feu, de la terre et de l'eau* de Linda Bouchard (née en 1957), pièce pour orchestre symphonique (1991-1996) ; dynamiques et mouvementées (*Élan* (2016), encre sur papier) ; tourmentées et angoissantes à propos de *La Cathédrale engloutie* (Cl. Debussy, 1911 — encre sur papier) ; terrifiantes (*Sous le regard d'un soleil noir* (1979-1981) de Francis Dhomont (né en 1926), illustration la plus impressionnante de tout l'ouvrage.

Ces 68 huiles et encres et ces 33 commentaires d'œuvres musicales prouvent la riche diversité des perceptions et émotions esthétiques et apportent leur réponse à la question : peut-on « décrire un art par le moyen d'un autre » ?

Édith Weber

3. Compte rendu de *Essai sur un paradigme pythagoricien*, de Joël Figari, éd. Delatour France, 2017. 215 p. – 32 €.

L'auteur, docteur de l'Université Paris-Sorbonne, est spécialisé dans *La philosophie pythagoricienne de la musique*. Il considère que la musique est une énigme ou un labyrinthe, et qu'elle n'est pas une évidence (p. 10). Son ouvrage bénéficie d'un *plan* d'une remarquable clarté, compte tenu de l'ampleur du sujet et confronte les conceptions philosophiques à la réalité de l'expérience humaine, c'est-à-dire la pratique musicale. Son *objectif* vise à rechercher comment — au cours de l'Histoire —, les illustrations originales (de Pythagore) ont pu inspirer de « nouvelles » inventions musicales et philosophiques » (cf. p. 13, introduction). Son *interrogation* se veut pluridisciplinaire et diachronique. Une telle démarche exige une très large ouverture d'esprit et surtout l'impérieuse nécessité de vérifier scrupuleusement ce qui est le fait du hasard, de l'observation, de l'imaginaire ou d'hypothèses. Sa démarche est à la fois *pythagoricienne* et *néo-pythagoricienne*. Joël Figari propose donc une double introspection : du présent au passé et du passé au présent.

L'archéologie musicale, discipline en pleine expansion (à l'IRCAM), se préoccupe aussi de l'origine de la musique dans une optique intradisciplinaire et procède à une vaste remise en question, comme J. Figari abordant le *paradigme pythagoricien*, ce qui implique une conjonction de disciplines. Il part en guerre contre les fausses légendes ou affirmations péremptoires selon lesquelles Pythagore serait l'*Archimède de la musique* (p. 9). Des sources iconographiques le considèrent comme l'*Inventor Musicae*. La couverture de ce livre et la page 69 présentent en fait une vision de la fin du XVe siècle : la légende de *Pythagore, versus Jubal*, d'après Franchino Gaffurio (*Theorica Musica*, Milan, 1492). Il y est orthographié : *PYTAGORA, PITAGORAS, PYTACORA*. Cette illustration concerne les corps produisant des sons et des rapports numériques : cloches (de poids différents), cordes (divisions), flûtes (tubes), *PHYLOLAVS*... ou encore un forgeron frappant sur l'enclume. Ces divers documents corroborent l'affirmation : « Pythagore : inventeur de la musique » qui est aussi l'« art des Muses, filles de Mnémosyne ».

La Première Partie pose le problème : Pythagore, «inventeur de la science musicale ?», évoque les origines mythologiques de la musique (divinités, musiciens, Orphée ; cultes grecs et orientaux de la musique ; pythagorisme et orphisme ; légendes). La Deuxième Partie présente un état de la philosophie de la musique dans l'École pythagoricienne (acoustique, physiologie, harmonie, tétracorde, effets de la musique sur les âmes et son rôle politique). La Troisième traite les

développements du Pythagorisme musical, le tournant platonicien ; les accords et désaccords ; l'« Harmonie des sphères » ; puis la postérité du pythagorisme musical, ainsi que l'interrogation : la Renaissance ou le renouvellement ? ; enfin Pythagorisme et Modernité.

La Conclusion définit ce que Pythagore et son École ont transmis à la postérité : premièrement : « ce n'est donc pas l'invention de la musique, mais l'exemplaire paradigmatique d'une méthode heuristique, pour la science musique et pour son art ». Deuxièmement : une méthode qui « s'est avérée propre à insuffler du génie aux hommes qui, suffisamment cultivés par leurs humanités, sont à même de comprendre la musique du présent et celle du futur, pour le bienfait de nos oreilles, de nos âmes et de la cité. » (p. 281).

Joël Figari a aussi le mérite de proposer une abondante *Bibliographie* raisonnée (à noter toutefois un absent : Maurice Emmanuel et son apport au rythme et à la métrique grecs, cf. notamment : *Le rythme d'Euripide à Debussy*, 1926), une excellente *Annexe* (p. 283) avec illustrations portant sur la *théorie musicale grecque* antique et un *Glossaire* avec des définitions très précises. Rarement un livre n'aura, tout au long de son développement, répondu avec une telle pertinence à une problématique initiale.

Du point de vue de la théorie de l'effet de vie, l'école pythagoricienne est importante dans la mesure où elle s'intéresse avant tout à notre premier corollaire, c'est-à-dire au matériau brut, et plus précisément au son, aux cordes, aux intervalles, aux accords et à l'harmonie. De ce point de vue toutes les recherches ultérieures sur la nature et sur le traitement du son, même les plus modernes, se trouvent situées dans son sillage.

Mais l'école pythagoricienne s'intéresse aussi aux effets du son sur l'âme humaine, à sa recherche d'équilibre, et à son cheminement. Or c'est là un autre thème important de la théorie de l'effet de vie que l'on trouve développé dans les corollaires de l'ouverture, de la plurivalence et plus généralement dans le thème même de l'effet de vie qui considère que les œuvres d'art n'existent que dans un système interactif réunissant une œuvre, un créateur et un récepteur. Mais, ceci dit, l'école pythagoricienne ne va pas jusqu'à tenter de comprendre l'énigme de la réussite des œuvres, c'est-à-dire jusqu'à chercher quand et pourquoi un son et un effet réussissent dans la durée auprès de l'âme humaine.

Édith Weber