

REVUE INTERNATIONALE D'ART ET D'ARTOLOGIE



Façade principale de la maison de campagne de Joseph Kengni à Bamendou (Cameroun)

NUMÉRO 6. DÉCEMBRE 2022.

HOMMAGE À FRANÇOIS GUIYوبا (1959-2021)

Sous la direction de Marc-Mathieu Münch et Floribert Nomo Fouda

***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 ou en français.

Publication annuelle. ISSN 2491-6366

Revue fondée par

Marc-Mathieu Münch, professeur émérite à l'Université de Lorraine (France),

Helena Bonito Couto Pereira, ex-professeure à l'Université Presbytérienne Mackenzie (Brésil),

François Guiyoba, (in memoriam) professeur à l'ENS de Yaoundé (Cameroun),

Tayeb Bouderbala, professeur à l'Université de Batna (Algérie).

Le comité scientifique comprend

des chercheurs, des créateurs et des interprètes de toutes les disciplines.

SOMMAIRE

<u>Présentation du numéro 6 (français)</u> <i>L'effet de vie des maisons et ateliers d'artistes : de l'Afrique noire traditionnelle à l'Occident moderne</i> (Floribert Nomo Fouda)	4
<u>Preview of Issue #6 (english)</u> <i>The life effect of artists' homes and workplaces: from traditional Black Africa to the modern Western world</i> (Floribert Nomo Fouda)	9
<u>Note d'hommage</u> : <i>François Guiyoba et l'artologie</i> (Marc-Mathieu Münch)	14
I - Dossier thématique. Un singulier sous le pluriel : la magie des ateliers et maisons d'artistes	
1. <i>L'atelier de Gabrielle Thierry</i> (Marc-Mathieu Münch)	15
2. <i>L'UCAD : de la science à l'art. Exposition de l'œuvre de Cheikh Anta Diop, effet de vie et pensée décoloniale</i> (Albert Jiatsa Jokeng et Roger Fopa Kuete)	25
3. <i>L'espace de création comme présence et plénitude : le cas de quelques ateliers/maisons de sculpteurs à Foumban (Cameroun)</i> (Mama Nsangou Njoya)	36
4. <i>Le visiteur chez l'artiste et l'effet de vie dans Ma seule étoile est morte d'Étienne Barilier</i> (Martin Soumbai)	50
5. <i>La chambre-atelier de Giorgio De Chirico</i> (Murielle Martin)	63
6. <i>La maison de campagne de Joseph Kengni : un cas d'union synesthésique de l'art en Afrique noire traditionnelle</i> (Floribert Nomo Fouda)	76
II - Articles de fond	
1. <i>L'effet de vie de l'art dans les rapports dialogiques</i> (Aurora Gedra Ruiz Alvarez)	96
2. <i>Bilan de l'artologie</i> (Marc-Mathieu Münch).....	114
III - Rencontre avec une œuvre d'art	
<i>Sens, chaleur et couleurs dans L'Étranger d'Albert Camus</i> (Marc-Mathieu Münch)	120
IV - Comptes rendus	
1. <i>Marie-Antoinette Bissay : Regards ouverts</i> , par Michèle Finck	130
2. <i>Michèle Finck : La Ballade des hommes nuages</i> , par Marie-Antoinette Bissay	133
3. <i>Jérôme Thélot : La Peinture et le cri de Botticelli à Francis Bacon</i> , par Marie-A. Bissay	137
V - Comité scientifique	143
VI - Index des auteurs	148

PRÉSENTATION DU NUMÉRO 6

L'EFFET DE VIE DES MAISONS ET ATELIERS D'ARTISTES : DE L'AFRIQUE NOIRE TRADITIONNELLE À L'OCCIDENT MODERNE

Floribert Nomo Fouda
Université de Yaoundé 1 (Cameroun)

Véritables lacis de sens, les maisons et ateliers des grands créateurs, c'est-à-dire ceux qui, dans l'acception münchéenne, passent à la postérité ou ont besoin de voir leurs œuvres valorisées, possèdent une présence difficilement appréhendable par le seul truchement du *logos*. Les grands artistes de tous les temps et de toutes les civilisations ont, le plus souvent, vécu dans un *oikos*, un cadre émouvant en soi. Outre les réussites, ledit cadre porte la trace des échecs, des réminiscences, des trajectoires, des fragments de vie, des recherches, des variantes, des ébauches, des premiers jets, des maquettes, des esquisses dont dépend le vrai travail, que Marc-Mathieu Münch appelle le *jeu avec les mots*. En fonction de l'ontologie de chaque art, ce dernier se décline en jeu avec les sons, bruits, lignes, points, traits, taches, couleurs, images, compositions, formes, surfaces, accessoires, costumes, mouvements, lumières etc. À l'opposé des critiques universitaires, les artistes sont plus sensibles à l'idée d'un effet de vie fondé sur leur propre parole et leur propre vie. Partant, leurs maisons sont spéculaires de cette parole et de cette vie authentiques. L'expérience a d'ailleurs montré que c'est chez les « vrais » artistes qu'on trouve toute la bonne documentation. Celle-ci mue leurs maisons ou ateliers en bibliothèques, audiothèques/sonothèques, galeries, cinémathèques, salles de spectacle, salles de danse, d'exposition, ou tout cela à la fois, dans les cas, bien nombreux, d'artistes polycompétents ou polyvalents.

Visiter de tels antres démiurgiques immerge l'âme sensible dans l'intimité d'hommes et de femmes en quête de contemplation et de tranquillité

créatives. Le sujet visitant y éprouve la magie de l'art, à savoir un ensemble de phénomènes complexes et indicibles ayant lieu en lui grâce aux objets qu'il touche, flaire, goûte, juge, apprécie. De tels phénomènes, voulus et enclenchés par des dispositifs calculés, créent dans sa psyché une sorte de feu d'artifice ou d'« incandescence de l'âme », selon la formule berliozienne de l'effet de vie (Berlioz, 1991). En conséquence, au contact d'un tableau, d'une sculpture, d'un manuscrit, d'une statuette, d'un graffiti, d'une œuvre littéraire, d'un instrument de musique ou de quelque autre dispositif trouvé chez l'artiste, le visiteur se trouve plongé dans une vie artificielle cristallisant un puissant sentiment de plénitude. Là débute la découverte interactive d'une maison/studio/atelier « réussi(e) » (au sens münchéen de cet adjectif). Corrélés avec le cadre qui les abrite, les dispositifs innervant ces lieux singuliers construisent chez le visiteur chercheur, amateur, admirateur ou touriste une architecture de l'émotion.

L'invariant archétypal planétaire de l'*effet de vie* s'applique d'autant plus à l'atelier ou à la demeure d'artiste que le maelstrom de l'émotion esthétique qu'il/elle charrie est potentiellement fécondant. Ainsi, avant l'instant où l'on commence la visite de telle maison ou de tel atelier, « on est occupé et préoccupé par les mille circonstances de la vie réelle » (Münch, 2004 : 35). Dès qu'on a commencé de visiter, « les préoccupations réelles s'estompent puis disparaissent plus ou moins complètement » (*Ib.*), tandis que la maison ou atelier en question réussit « à fabriquer progressivement une autre vie dans la psyché du [visiteur]. Cette nouvelle vie apporte d'autres lieux, d'autres situations, d'autres personnes et d'autres événements ; elle apporte aussi des pensées, des images, des sentiments nouveaux. Elle crée dans l'esprit une activité, voire un remuement et parfois même un bouleversement de tout l'être » (*Ib.*). Subséquente à ce mouvement immersif inéluctable, la « seconde vie » créée se manifeste avec davantage de force quand elle est expérimentée à l'ombre des maisons, nombreuses et religieusement conservées, de créateurs, anonymes ou connus, du passé.

Les contributions réunies dans le cadre de ce sixième numéro de la *Revue Internationale d'Art et d'Artologie* s'attachent à valider ces postulats. Régies par l'invariant des « grands artistes », les réflexions à lire rendent compte, avec des angles d'attaque variés, de la vague d'émotion ressentie et vécue quand on pénètre dans la maison ou dans l'atelier d'un créateur. Deux espaces géographiques sont retenus pour les besoins de l'investigation artologique : l'Occident moderne et l'Afrique noire traditionnelle. La raison d'un

tel ancrage a partie liée avec le *logos* particulier qui, en matière d'intellection esthétique, anthropologique, sociologique et idéologique du mystère de l'art, varie d'une entité spatiale à l'autre. On sait par exemple, avec François Guiyoba, que les jeux occidentaux de l'« être-entre » *les arts* « supposent que les arts sont distincts les uns des autres, indépendamment d'un principe fusionnel transcendantal, alors qu'en Afrique, ce principe, qui est la Nature, se veut l'artiste unique dont l'Art, lui aussi unique, est la référence de toutes les expressions artistiques humaines » (2019 : 16).

S'il est pourtant un dénominateur commun aux critiques de l'art africain et occidental, c'est bien la focalisation de leurs travaux sur les productions imaginaires des auteurs, lesquelles fonctionnent comme des artefacts suscitant nombre de recherches : littéraires, sculpturales, cinématographiques, cantologiques, musicales, chorégraphiques etc. Or, les lieux de travail et de vie des géniteurs des œuvres étudiées, de même que leur potentiel de saisissement, sont encore ignorés par les chercheurs. Il est pourtant pertinent de soumettre maisons et ateliers d'artistes au crible des enquêtes artologiques. Semblable perspective requiert le recours aux mêmes invariants-corollaires que ceux déployés pour l'exégèse des œuvres de leurs propriétaires. Dans son essai sur *La beauté artistique*, Marc-Mathieu Münch (2014 : 129-139) expose les exigences inhérentes à ces invariants que sont : « le matériau incitatif », « le jeu créateur », « la forme vive », « la plurivalence », « l'ouverture » et « la cohérence ». Le postulat sous-tendant l'actuel projet est que la maison ou l'atelier d'artiste, à l'instar des arts nomenclaturisés par la tradition occidentale, est un artefact qui, en plus de signifier, est source d'effet de vie chez le visiteur esthète, voire synesthète et co-créant. Aussi les questions suivantes orientent-elles les analyses des contributeurs : qu'est-ce qui, dans l'expérience concrète (la visite), fonde l'artisticité et la muséalité des maisons/ateliers d'artistes d'aujourd'hui et du passé ? Quelle corrélation existe-t-il entre leurs dispositifs et la vision du monde de leurs propriétaires ? Quelle lumière les représentations fictionnelles apportent-elles sur la préhension de ces espaces de création ? Comment ces espaces singuliers et magiques charrient-ils l'effet de vie chez les visiteurs et comment prolongent-ils celui suscité par les œuvres fictionnelles de leurs occupants ?

Marc-Mathieu Münch trouve en l'atelier de Gabrielle Thierry un excellent sujet pour mettre en évidence la vraie nature du phénomène art. Le lieu de travail s'apparente, d'emblée, à un antre où cadres, toiles vierges, tubes de

peinture, crayons, surfaces et lignes attisent le regard. Il se transforme, par la suite, en un cadre saisissant dans lequel les tableaux, réalisés à partir de couleurs, techniques et matériaux différents, dévoilent les paysages, les rythmes et les musiques, éveillant les facettes de l'âme du visiteur-spectateur. Selon cet artologue, le secret de l'atelier visité réside dans la rigueur et la liberté permettant à l'artiste-démiurge de retranscrire les éléments en une peinture-monde révélatrice de son animus.

Pour leur part, Albert Jiatsa Jokeng et Roger Fopa Kuete établissent un corrélat entre maisons d'artistes et renouveau épistémologique africain. L'université Cheikh Anta Diop de Dakar leur sert de tremplin heuristique et esthétique. Ils l'assimilent à une gigantesque maison d'artistes dont les versants des bâtiments sont pavoisés par des fresques. Le temple du savoir s'érige en un sanctuaire au cœur duquel chercheurs et universitaires explorent le rapport de l'Afrique aux modes et formes de connaissances du monde contemporain. En l'occurrence, l'exposition Cheikh Anta Diop, tenue du 7 février au 30 mars 2022, constitue la matrice d'un incubateur des épistémologies modernes, qui interroge la pratique des arts dans leur rapport à l'épistémè africaine d'aujourd'hui.

S'intéressant à quelques ateliers et maisons de sculpteurs de Foumban au Cameroun, Mama Nsangou Njoya pose qu'ils sont porteurs d'une importante veine interartistique, en raison du maelstrom artistico-médiatique suggérant l'art total wagnérien. Les arts s'y entrelacent tellement qu'ils suscitent un effet de vie sur le visiteur jouissant au maximum de la plénitude de leur présence. Mais au-delà du plaisir qu'ils procurent au synesthète, ces ateliers/maisons se distinguent par leur productivité économique, l'effet suscité étant assujéti à la commercialisation des œuvres d'art, synonyme de développement du pays bamoun et, partant, de l'industrie artistique camerounaise.

Martin Soumbai privilégie le traitement de l'objet d'étude en régime fictionnel. Ce faisant, il évalue le potentiel de saisissement des maisons et ateliers de papier dans *Ma seule étoile est morte*, roman d'Étienne Barilier. De sa réflexion, il ressort que les demeures d'artistes, en tant que lieux de rencontres et temples multi-artistiques, opèrent une fusion entre vie réelle du récepteur et effet de vie. Leur magie aide, dès lors, à supplanter la réalité. Elle crée l'utopie et la fascination, favorisant la collaboration interprétative du visiteur invité à affûter son sens esthétique de la totalité.

Dans un angle d'approche différent, Murielle Martin, à travers un billet d'émotion épistolaire, fictionnalise la chambre-atelier de Giorgio De Chirico dont le geste créateur oscille entre préparation d'une surface à peindre et construction d'un univers inspiré d'*Hebdomeros*, premier roman de ce peintre-écrivain italien. La force de l'œuvre littéraire et picturale, soumise à une esthétique de l'éphémère correspondant à la culture des flux contemporains, oblige le lecteur ou le spectateur à produire son propre imaginaire de l'entre-deux, pour s'orienter par rapport au jeu de l'alternance entre ce qui disparaît et ce qui reste à découvrir dans le tableau réalisé dans une chambre-atelier.

Enfin, Floribert Nomo Fouda voit en la maison de campagne de Joseph Kengni un épitomé de l'archétype artistique africain fondé sur le synesthétisme. Les interstices de l'édifice frappent le visiteur, du fait des dispositifs suggestifs qui y sont sculptés. La sculpture, hyper-art, subsume des hypo-arts dont la fraternisation est source d'orgasme esthétique. Émerge, par conséquent, un artefact singulier, puissant et magique favorisant, par sa force, la co-crédation du synesthète. Un singulier synesthésique se dégage ainsi du pluriel fonctionnel des objets sculptés, pareille dialectique traduisant une préhension holistique de la Vie et de l'Art en Afrique noire traditionnelle.

Qu'ils soient issus d'Afrique noire traditionnelle ou d'Occident, les ateliers et maisons d'artistes traduisent, en définitive, une affirmation anthropologique sur la nature de l'art : mettre en vibration toutes les facultés du cerveau-esprit, en mobilisant l'encyclopédie culturelle et l'aptitude synesthésique spécifiques à tout *homo sapiens*. Les études du présent numéro de la *Revue Internationale d'Art et d'Artologie* contribuent, par leur approche originale, au développement de la recherche en effet de vie et en artologie. Elles ont le mérite de déplacer la focale épistémique des œuvres ordinaires vers d'autres artefacts, donnant alors une vision vivante de ce qu'est l'art vrai : un ersatz de la vie humaine.

Floribert Nomo Fouda

Références bibliographiques :

Guiyoba, François (2019), « La polyvalence des artistes et l'entrelacement des arts en Afrique noire traditionnelle : le témoignage des esthètes », dans *Revue Internationale d'Art et d'Artologie*, n°3, p. 9-21.

Berlioz, Hector (1991), *Mémoires présentés et annotés par Pierre Citron*, Paris, Flammarion.

Münch, Marc-Mathieu (2004), *L'effet de vie ou le singulier de l'art littéraire*, Paris, Honoré Champion.

Münch, Marc-Mathieu (2014), *La beauté artistique. L'impossible définition indispensable. Prolégomènes pour une « artologie » future*, Paris, Honoré Champion.

PREVIEW OF ISSUE #6 • R.I.A.A.

THE LIFE EFFECT OF ARTISTS' HOMES AND WORKPLACES : FROM TRADITIONAL BLACK AFRICA TO THE MODERN WESTERN WORLD

Floribert Nomo Fouda
The University of Yaounde 1

The houses and workplaces of the great creators, i.e. those who, in the Münchean sense, pass into posterity or need to see their works valued, are a veritable labyrinth of meaning and have a presence that is difficult to grasp through the logos alone. The great artists of all times and all civilizations have, most often, lived in an *oikos*, a moving frame in itself. In addition to the successes, the aforementioned framework carries the trace of the failures, the reminiscences, the trajectories, the fragments of life, the researches, the variants, the drafts, the first drafts, the models, the sketches on which depends the real work, that Marc-Mathieu Münch calls the *act of playing with the words*. According to the ontology of each art, this last one is declined in play with the sounds, noises, lines, points, features, spots, colors, images, compositions, forms, surfaces, accessories, costumes, movements, lights etc. In contrast to academic critics, artists are more sensitive to the idea of a life effect based on their own words and lives. Therefore, their houses are specular of this authentic word and life. Experience has shown that it is among “real” artists that all the good documentation is found. This one does not fail to transform their houses or workshops into libraries, audio/sound libraries, galleries, cinematheques, theaters, dance halls, exhibition halls, or all that at the same time (in the very numerous cases of polycompetent or polyvalent artists).

Visiting such demiurgic dens immerses the sensitive soul in the intimacy of men and women in search of contemplation and creative tranquility. The visiting subject experiences the magic of art, namely a set of complex and unspeakable phenomena taking place in him thanks to the objects he touches,

smells, tastes, judges, appreciates. Such phenomena, wanted and engaged by calculated devices, create in his psyche a kind of fireworks or “incandescence of the soul”, according to the Berliozian formula of the life effect (Berlioz, 1991). Consequently, in contact with a painting, a sculpture, a manuscript, a statuette, a graffiti, a literary work, a musical instrument or some other device found in the artist’s home, the visitor finds himself plunged into an artificial life crystallizing a powerful feeling of plenitude. There begins the interactive discovery of a “successful” house/studio/workshop (in the Münchean sense of this adjective). Correlated with the framework which shelters them, the devices innervating these singular places build in the visitor researcher, amateur, admirer or tourist an architectonic of the emotion.

The planetary archetypal invariant of the *life effect* applies all the more to the workplace or to the artist’s residence that the maelstrom of the aesthetic emotion that he/she carries is potentially fertilizing. Thus, before the moment when one begins the visit of such house or such workshop, “one is occupied and preoccupied by the thousand circumstances of the real life” (Münch, 2004:35). As soon as one has begun to visit, “the real preoccupations fade away and then disappear more or less completely” (Ib.), while the house or workspace in question succeeds “in progressively fabricating another life in the psyche of the [visitor]. This new life brings other places, other situations, other people and other events; it also brings new thoughts, images and feelings. It creates in the mind an activity, even a stirring and sometimes even an upheaval of the whole being” (Ib.). Subsequent to this inescapable immersive movement, the “second life” created manifests itself with more force when it is experienced in the shadow of the houses, numerous and religiously preserved, of creators, anonymous or known, of the past.

The contributions gathered in this sixth issue of the *International Journal of Art and Artology* seek to validate these postulates. Governed by the invariant of the “great artists”, the reflections to be read give an account, with varied angles of attack, of the wave of emotion felt and lived when one penetrates in the house or in the studio of a creator. Two geographical spaces are retained for the needs of the artological investigation: the modern Western world and traditional black Africa. The reason of such an anchoring has to do with the particular *logos* which, as regards aesthetic, anthropological, ideological and sociological intellection of the mystery of the art, varies from one spatial entity to the other. We know for example, with François Guiyoba (2019:16), that the Western games of the “being-between” the arts “suppose

that the arts are distinct the ones from the others, independently of a transcendental fusional principle, whereas in Africa, this principle, which is the Nature, wants to be the unique artist whose Art, also unique, is the reference of all the human artistic expressions”.

If there is however a common denominator to the critics of African and Western art, it is the focus of their work on the imaginary productions of the authors, which function as artifacts giving rise to a number of researches: literary, sculptural, cinematographic, cantological, musical, choreographic etc. However, the places of work and life of the creators of the studied works, as well as their potential of seizure, are still ignored by the researchers. One can however submit houses and artists' workplaces to the sieve of the artological investigations. Such a perspective requires the recourse to the same invariant-corollaries as those deployed for the exegesis of the works of their owners. In his essay based on the artistic beauty, Marc-Mathieu Münch (2014:129-139) exposes the requirements inherent to these invariants that are: “the inciting material”, “the creative play”, “the lively form”, “the plurivalence”, “the opening” and “the coherence”. The postulate underlying the current project is that the house or the artist's workplace, like the arts nomenclatured by the Western tradition, is an artifact which, in addition to signifying, is a source of life effect in the aesthetic visitor, even synesthetic and co-creator. The following questions guide the contributors' analyses: What is it about the concrete experience (the visit) that underpins the artisticity and museality of artists' houses and workplaces of today and the past? What correlation exists between their devices and the worldview of their owners? What light do fictional representations shed on the seizure of these creative spaces? How do these singular and magic spaces convey the effect of life to visitors and how do they extend the effect of the fictional works of their occupants?

Marc-Mathieu Münch finds in the workspace of Gabrielle Thierry an excellent subject to put in evidence the true nature of the phenomenon art. The place of work appears, at once, to a den where frames, blank canvases, tubes of paint, pencils, surfaces and lines attract the glance. It is then transformed into a striking setting in which the paintings, made from different colors, techniques and materials, reveal landscapes, rhythms and music, awakening the facets of the soul of the visitor-spectator. According to this artologist, the secret of the workshop visited lies in the rigor and freedom that allows the artist-demiurge to re-transcribe the elements in a painting-world revealing its animus.

As far as they are concerned, Albert Jiatsa Jokeng and Roger Fopa Kuete establish a correlation between artists' houses and African epistemological renewal. The Cheikh Anta Diop University in Dakar serves as a heuristic and aesthetic springboard. They assimilate it to a gigantic artists' house whose buildings are decorated with frescos. The temple of knowledge is set up as a sanctuary in the heart of which researchers and academics explore the relationship of Africa to the modes and forms of knowledge of the contemporary world. In this case, the Cheikh Anta Diop's exhibition, held from February 7 to March 30, 2022, is the matrix of an incubator of modern epistemologies, which questions the practice of the arts in their relationship to the African episteme today.

Looking at some of the workshops and sculptors' houses in Foumban, Cameroon, Mama Nsangou Njoya posits that they carry an important interartistic vein, due to the artistic-media maelstrom suggestive of Wagnerian total art. The arts are so intertwined that they create a life effect on the visitor who enjoys the fullness of their presence. But beyond the pleasure they give to the synesthete, these workshops/houses are distinguished by their economic productivity, the effect generated being subject to the commercialization of the works of art, synonymous with the development of the Bamoun country and, consequently, of the Cameroonian art industry.

Martin Soumbai privileges the treatment of the object of study in a fictional regime. In doing so, he evaluates the potential of paper houses and workshops in Etienne Barilier's novel *Ma seule étoile est morte*. From his reflection, it emerges that artists' homes, as meeting places and multi-artistic temples, operate a fusion between the real life of the receiver and the life effect. Their magic helps, therefore, to supplant reality. It creates utopia and fascination, favoring the interpretive collaboration of the visitor invited to sharpen his aesthetic sense of totality.

In a different angle of approach, Murielle Martin, through a bill of epistolary emotion, fictionalizes the room-workshop of Giorgio De Chirico whose creative gesture oscillates between preparation of a surface to be painted and construction of a universe inspired by *Hebdomeros*, first novel of this Italian painter-writer. The strength of the literary and pictorial work, subject to an aesthetic of the ephemeral corresponding to the culture of contemporary flows, obliges the reader or the spectator to produce his own imaginary of the in-between, to orient himself in relation to the game of the alternation between

what disappears and what remains to be discovered in the painting realized in a room-workspace.

Finally, Floribert Nomo Fouda sees in Joseph Kengni's country house an epitome of the African artistic archetype, based on synesthesia. The interstices of the building strike the visitor, because of the suggestive devices which are carved there. The sculpture, hyper-art, subsumes hypo-arts whose fraternization is source of aesthetic orgasm. Emerges, consequently, a singular, powerful and magic artifact supporting, by its force, the co-creation of the synesthete. A synesthetic singularity thus emerges from the functional plural of the sculpted objects, such a dialectic translating a holistic conception of Life and Art in traditional Black Africa.

Whether they come from traditional Black Africa or from the West, the artists' workplaces and houses translate, in the end, an anthropological affirmation on the nature of art: to put in vibration all the faculties of the brain-mind, by mobilizing the cultural encyclopedia and the synesthetic aptitude specific to all homo sapiens. The studies of the present number of the *International Journal of Art and Artology* contribute, by their original approach, to the development of the research in effect of life and in artology. They have the merit of shifting the epistemic focus from ordinary works to other artifacts, thus giving a living vision of what true art is: an ersatz of human life.

[Floribert Nomo Fouda](#)

References :

Guiyoba, François (2019), « La polyvalence des artistes et l'entrelacement des arts en Afrique noire traditionnelle : le témoignage des esthètes », dans *Revue Internationale d'Art et d'Artologie*, n°3, p. 9-21.

Berlioz, Hector (1991), *Mémoires présentés et annotés par Pierre Citron*, Paris, Flammarion.

Münch, Marc-Mathieu (2004), *L'effet de vie ou le singulier de l'art littéraire*, Paris, Honoré Champion.

Münch, Marc-Mathieu (2014), *La beauté artistique. L'impossible définition indispensable. Prolégomènes pour une « artologie » future*, Paris, Honoré Champion.

NOTE D'HOMMAGE

FRANÇOIS GUIYوبا ET L'ARTOLOGIE

Le sixième numéro de notre *Revue internationale d'art et d'artologie* est dédié en hommage à la personne et aux travaux de François Guiyoba, professeur à l'École Normale Supérieure de Yaoundé qui nous a quittés le 9 mai 2021.

Nous gardons le souvenir ému de ses enthousiasmes à toujours encourager les recherches de ses étudiants, à les guider vers de nouveaux domaines et parmi les plus audacieux.

Il avait plus particulièrement conscience de l'ampleur de l'éventail heuristique, conceptuel, méthodologique mis en jeu par sa discipline, la littérature comparée, et ceci dans le cadre épistémologique le plus vaste.

Nous nous sommes rencontrés à Versailles au Congrès 2002 de la Société Française de Littérature Générale et Comparée. J'y ai été fasciné par la profondeur de vue et la qualité des arguments de sa communication sur « La fratrie retrouvée de Cham ».

Il a lui-même été intéressé par les audaces, disait-il, de la théorie de l'effet de vie. Notre amitié est venue de cette rencontre et s'est prolongée tant qu'il nous a été donné d'échanger nos recherches.

Malgré certaines différences théoriques, nous avons au fond en commun le sentiment intuitif et rationnel à la fois qu'une science humaine de l'art est possible, une science reliant harmonieusement le fonctionnement personnel subjectif des artistes et des récepteurs et le fonctionnement phénoménal des objets d'art.

Marc-Mathieu Münch

I - DOSSIER THÉMATIQUE

UN SINGULIER SOUS LE PLURIEL :

LA MAGIE DES ATELIERS ET MAISONS D'ARTISTES

1. L'ATELIER DE GABRIELLE THIERRY

Marc-Mathieu Münch
Université de Lorraine (France)

Abstract

The visit to the gallery of Gabrielle Thierry, this September 8, 2022, in Andrésy, was particularly rich in discoveries. It allowed us first to immerse ourselves in the comparison of three versions of the same view of Conflans Sainte Honorine and to discover how and to what extent the choice by the artist of his material determines the interpretation of his gaze and his hand. Then we discovered how the oil on canvas *La Cheffe d'orchestre* (the Conductor) intrinsically possesses in its lines, its colors, its shapes and its timbres the art of guiding the eyes of the spectator and even of making him ask himself the great question of the nature of art.

Enfant, je ne pénétrais jamais dans l'atelier d'un artisan sans ressentir un sentiment spécial de respect teinté de crainte. Tout y était si différent de ce que je voyais dans ma vie quotidienne ! C'étaient des lieux où se produisaient des événements mystérieux qui ne faisaient pas partie de mon monde.

J'ai retrouvé plus tard un sentiment semblable chaque fois que j'ai eu la chance d'entrer dans un atelier d'artiste. C'est un lieu de création où naissent des objets nouveaux, inouïs, invus et surtout capables de susciter une émotion particulière, l'émotion esthétique.

Ce n'est pas, bien sûr, le lieu lui-même qui est créateur, mais l'artiste qui y travaille. On ne peut, pourtant, s'empêcher d'y sentir une communauté tant il est vrai que nous ressemblons aux lieux qui nous habitent et que nous y laissons des traces de nous-mêmes.

Visiter beaucoup d'ateliers, les ressentir intensément, y découvrir le reflet des secrets de la création et les comparer entre eux, voilà un bon sujet pour ceux qui cherchent à mieux connaître la vraie nature du phénomène art.

1. Conflans Sainte Honorine

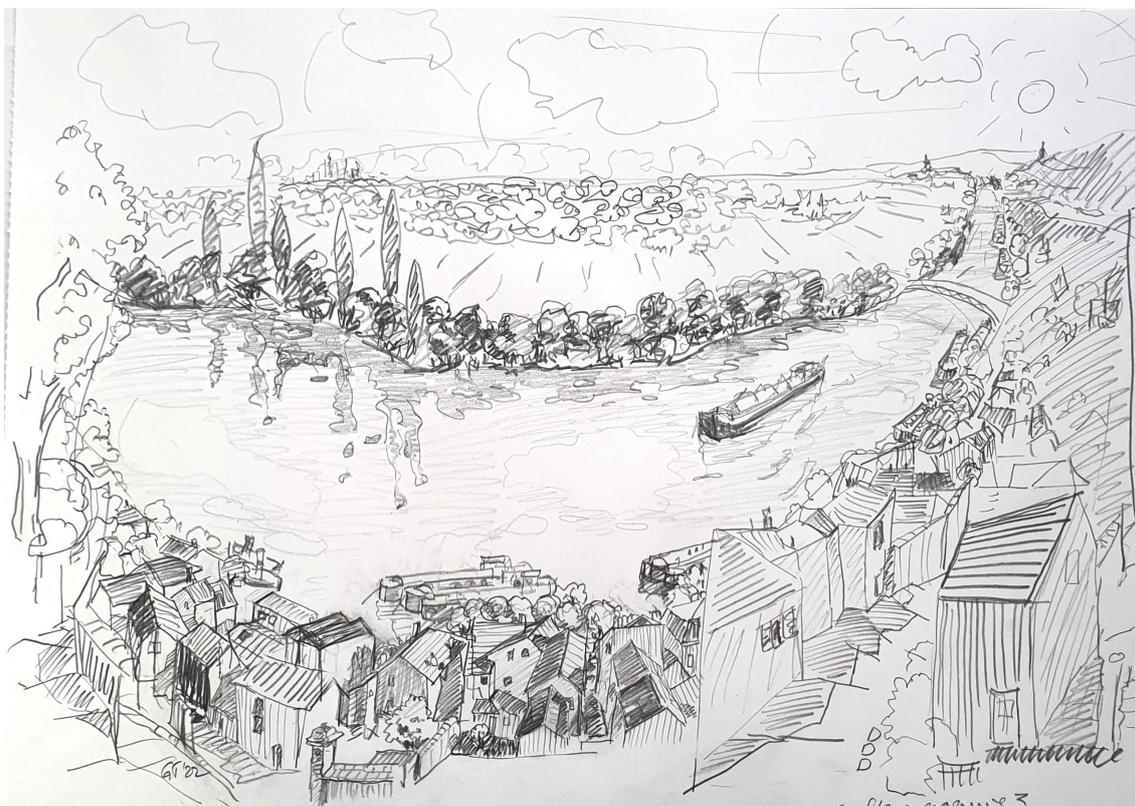
Or ce 8 septembre 2022, l'atelier de Gabrielle Thierry s'est d'abord présenté à nous comme... un bon outil de travail. Du haut des trois marches qui y descendent, le regard y repère, sans surprise, des cadres, des toiles vierges, des tubes de peinture en quantité et des crayons en nombre et rangés comme de bons petits soldats. On y voit encore des fauteuils pour se reposer et pour méditer, des étagères, des livres et tout ce qu'il faut pour s'imprégner de musique enregistrée.

Mais le regard est ensuite attiré malgré lui par une présence qu'on ne remarque pas d'habitude dans nos lieux de vie, celle des surfaces et des lignes. Elles se manifestent dans les deux niveaux de l'atelier, dans les marches qui y montent et en descendent, dans les surfaces des tables, des rayonnages, des livres même. Et, sur la droite, il y a la verticalité du grand mur blanc. Large et silencieux, il impose sa présence et son attente.

Nous étions donc attentifs et prêts pour une révélation. Elle vint lorsque Gabrielle Thierry, généreusement, nous montra trois œuvres représentant un même sujet au moyen de plusieurs matériaux. Le conservateur du musée de Conflans, Laurent Roblin, lui avait demandé de réaliser un même paysage de Conflans avec des techniques différentes. Le choix du paysage était libre. Gabrielle Thierry avait alors composé, en suivant son goût, un large panorama où se voient, depuis les hauteurs de Conflans, la Seine, ses ponts, ses rives, le confluent de l'Oise, l'île Nancy et son écluse et puis, dans le lointain, la plaine d'Achères et Paris. « Mon crayon redessine le lieu tel que j'aime à le regarder », nous a-t-elle dit.

La première technique choisie est celle du crayon sur papier. Essayons le tour de force (toujours vain dira-t-on !) de raconter notre émotion à partir du dessin auquel nous avons tout de suite adhéré. Voici donc, au centre de la feuille, la généreuse courbe en « u » de la Seine qui donne une forme au tout de l'œuvre. Les maisons du premier plan, les arbres et les buissons du deuxième et puis les champs, les lointains et les ciels du troisième, tout est placé, tout est vu en accord avec l'ouverture de cet arrondi qui jouxte au premier plan un de nos modestes villages mais qui s'ouvre sur les lointains de nos nuages et de nos rêveries. Ce que nous voyons est un monde équilibré. Et le cours du fleuve, de gauche à droite, ajoute à cet ordre spatial la calme dimension temporelle du mouvement apaisé de ses flots. Dire où je suis et rêver où je vais me rendre, ne voilà-t-il pas un beau sujet pour un paysage aimé ?

Mais regardons mieux encore cette feuille de papier et, plus particulièrement, le travail du crayon. Il dispose seulement d'une couleur et l'épaisseur de son trait est réduite si bien que pour suggérer une surface, il doit avoir recours aux hachures. C'est que ses moyens sont limités. Il prétend « représenter » du concret, car telle est la commande du musée, mais il ne peut le « présenter », seulement le suggérer. Mais justement, la suggestion en art est une liberté. Comme il y a forcément une différence de nature entre, par exemple, l'eau de la Seine et des traits de crayon, le créateur et le récepteur sont conduits à s'investir dans une compréhension. La pauvreté des moyens du crayon lui facilite l'interprétation, voire l'intelligence du paysage qui est son sujet. Il dit l'essence des choses qu'il interprète. Il leur donne un sens possible et donc un supplément de vie que le paysage en lui-même ne possède pas.

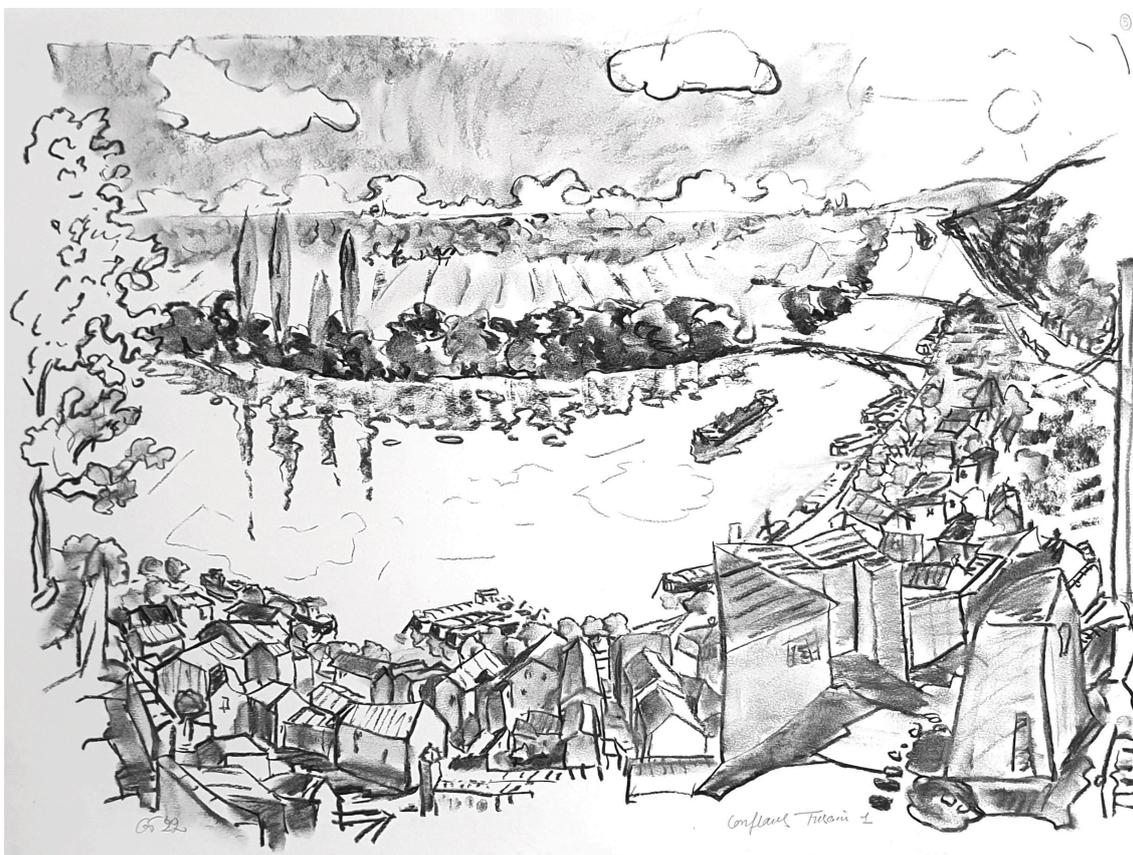


© gabriellethierry.com

Et c'est bien ce que Gabrielle Thierry a réussi. Elle nous donne le plaisir de reconnaître un paysage que nous connaissons, mais en même temps elle nous propose un monde heureusement organisé tant au niveau du quotidien banal, qu'à celui d'une sorte d'au-delà du concret.

Gabrielle Thierry nous montre ensuite une interprétation du même paysage au fusain. Les traits de fusain sont plus sombres que ceux du crayon. Ils sont aussi plus épais et permettent d'éviter les hachures en couvrant

complètement une surface donnée. Du coup les objets gagnent en force, disons mieux, en présence. Le contraste entre le trait et le fond du papier est plus intense au fusain qu'au crayon. On dirait qu'il y a plus de lumière dans cette version que dans celle au crayon. Aussi l'artiste a-t-elle discrètement donné plus de place au soleil.



© gabriellethierry.com

Cela dit, on pourrait penser que la noirceur du fusain donne au tableau une touche dramatique à cause des symboles que l'on associe en Occident à la couleur noire. La ligne des arbres sur la rive droite de la Seine est très noire et il y a quelque chose de brouillonné dans le rendu des maisons du village. Mais notre œil n'y a rien vu de tragique malgré la forte ligne sombre des arbres. Cela doit s'expliquer par la force du message équilibré, heureux qui est le sujet de l'interprétation de l'artiste. Ce symbole n'arrive pas à s'imposer face au message équilibré du tableau que nous aimons et qui nous fait glisser vers une méditation paisible.

Pourtant, tout à coup, ce fut la sidération. Gabrielle Thierry avait retiré le fusain pour le remplacer par une huile sur toile : c'était à la fois le même paysage et un autre monde. C'est que les couleurs forment un système sémiotique incomparable. Elles révèlent les liens reliant notre subjectivité aux

choses de ce monde. Elles donnent plus ou moins de clarté ce qui enrichit notre palette et celle du monde ; elles organisent des complémentarités qui réveillent des liens mystérieux entre les choses ; enfin elles ouvrent des correspondances entre les espaces et notre façon de les expérimenter.

Gabrielle Thierry semble avoir suivi les suggestions de la couleur. Les rues et les bâtiments du premier plan sont plus précis, plus présents que dans les versions au crayon et au fusain. J'ai eu envie de m'y promener et d'en connaître les habitants. Il y a de la chaleur humaine sous ces toits rouges. De même le chatoiement des couleurs de la Seine crée le désir de s'y plonger pour en connaître la fluidité lumineuse. Les arbres et les cultures du troisième plan semblent de même désireux de nous révéler leurs trésors.

Mais la métamorphose va encore plus loin. Le ciel qui, dans les deux premières versions s'intégrait au reste de l'ensemble, prend maintenant ses distances grâce à la couleur qui en affirme la hauteur.



© gabriellethierry.com

Mais cela dit, il faut noter que l'unité de l'ensemble du paysage n'est pas détruite. Bien au contraire, chacun de ces éléments qui gagnent en personnalité et en originalité contribue à la puissance de l'effet d'ensemble. Le mouvement de gauche à droite qui fait couler la Seine vers ses lointains futurs

est rendu plus vivant par les couleurs qui vont s'éclaircissant et il m'a semblé qu'on ne peut manquer de voir que l'admirable fouillis des feuilles qui occupe le sommet gauche du tableau lui donne comme un départ, comme une initiation mystérieuse.

Ainsi le paysage de Conflans Sainte Honorine synthétisé par l'imagination pittoresque de Gabrielle Thierry réussit-il à symboliser l'allongement paisible de la Seine, l'étalement harmonieux du paysage qui l'accompagne, l'extension douce de l'espace.

Qu'on me permette de terminer le récit de ce moment de bonheur par une réflexion plus théorique. Une œuvre d'art réussie, c'est d'abord le choix d'un matériau adapté à ce que l'artiste veut exprimer. Dans ce domaine l'art contemporain s'est laissé aller à tester de nombreux matériaux insolites comme si la seule nouveauté était une valeur artistique. La série des tableaux réalisés par Gabrielle Thierry à partir d'un paysage qu'elle aime montre au contraire que le matériau choisi sera d'autant meilleur qu'il sera en cohérence avec ce qui veut être dit. Son tableau montre admirablement comment le choix du crayon est une incitation à dessiner un paysage intelligent, comment le fusain incite à souligner sa force et enfin comment la couleur lui donne un supplément d'âme qui est ici celui de l'effusion équilibrée.

Diaporama musical *Paysages de Conflans*, Gabrielle Thierry :

https://youtu.be/siZBW_7R2XU

2. La Cheffe d'orchestre

Après la série des paysages de Conflans Sainte Honorine, Gabrielle Thierry nous a laissés seuls dans l'atelier pour admirer à loisir sa *Cheffe d'orchestre*. Je vais donc tenter de raconter la découverte de cette huile sur toile dans le lieu même où elle a été créée et d'en tirer quelques conclusions.

Au premier moment, je me suis senti dépassé par la richesse intime de cette œuvre. La multiplicité des tons, le foisonnement des segments, des courbes, des formes géométriques et l'imbrication joyeuse de ces éléments entre eux me faisaient craindre un effet de sidération qui m'aurait empêché de vivre l'œuvre qu'on m'avait fait l'honneur de me montrer.

Pourtant, au moment où je m'attardais sur le premier plan du tableau, j'ai repéré, de gauche à droite, une ligne d'auditeurs vus de dos puis une cheffe d'orchestre vue de profil. J'étais donc dans une salle de concert et la musique

était le sujet du tableau comme le précisait d'ailleurs son titre et l'allusion à la *Septième Symphonie* de Beethoven.

À partir de ce moment, la découverte du tableau a été guidée par le tableau lui-même. J'étais enclin, sinon à entendre des sons, car je n'ai pas le don de synesthésie, du moins à rapprocher l'effet des éléments de la peinture de l'effet de ceux de la musique. Mes yeux se sont promenés sur la surface de la toile. Un état d'âme s'est créé peu à peu, un état d'âme complexe et précis à la fois, unissant si bien des données multiples qu'il dépasse de loin les possibilités du discours analytique parce qu'il faudrait pouvoir tout dire en même temps.



La Cheffe jouant la 7e de Beethoven, Huile sur toile 160x140cm et Tirages d'art © gabriellethierry.com

Mon œil a d'abord été attiré par une explosion de tons colorés qui dansaient sur la toile. C'était comme si toutes les couleurs s'étaient donné rendez-vous avec toutes les formes primitives du monde pour la joie de créer du nouveau. Des lignes et des tons contrastés bouillonnaient du désir de fusionner, de s'aimer, de se sourire, de s'esclaffer parfois ou alors de se lancer des défis les uns aux autres. Et puis, un peu partout, il y avait ces rouages en formation qui semblaient prévoir un monde neuf. Le rapprochement avec des sons d'intensités, de durées et de timbres variés se faisait comme de lui-même.

Mais la joie libre du foisonnement des formes et des tons n'est pas le seul pôle du tableau. Il y a aussi celui de la concorde. Les formes appartiennent presque toutes à ce que l'on pourrait nommer une grammaire géométrique. Elles suggèrent le plus souvent des cercles, des couronnes, des rectangles, des ellipses et même des carrés. Quant aux couleurs elles s'appellent les unes les autres soit par une proximité douce, soit par un contraste valorisant. L'ordre et la liberté s'unissent en beauté comme un ballet de fleurs et de papillons ou, si l'on préfère, comme les lois de l'harmonie d'une symphonie classique.

Ensuite, je découvre sous la joie du foisonnement et sous l'accord subtil des éléments un ordre impératif sous-jacent à l'ensemble du tableau. Des lignes verticales le structurent tout entier. Il s'agit d'un ordre à la fois discret parce que ces verticales sont suggérées et non pas tracées et impératif parce qu'il impacte la totalité de l'œuvre. Cette structure peut faire penser aux barres de mesure d'une partition d'orchestre mais là n'est pas son rôle essentiel, il situe l'univers du tableau dans un monde ordonné. De plus cette organisation verticale renvoie à et appelle un ordre horizontal. Il s'agit des lignes plus ou moins horizontales qui structurent le tableau de haut en bas ou de bas en haut selon le mouvement des yeux des spectateurs. On peut y voir trois domaines, celui des auditeurs vus de dos, puis celui des notes mêlées à des éléments d'instruments, enfin celui, entièrement pur, de la musique. La cheffe d'orchestre les domine tous les trois par sa taille, par sa touche et par sa silhouette.

Mais le propre des chefs-d'œuvre étant d'éveiller les nombreuses facettes de l'humain, on constatera avec admiration que la structure ordonnée du tableau est enrichie de mouvements ou de devenir nettement marqués. En effet les couleurs s'éclaircissent du bas vers le haut ce qui provoque une impression d'élévation, de sublimation. De plus admirons comme elles sont

d'abord légèrement tournées vers le bas, puis se redressent, ce qui renforce l'impression de mouvement vers le haut. Ou vers l'avenir ? Ou vers le ciel ? C'est à chaque regardeur de faire son choix en fonction de sa personnalité. J'en connais qui y verront l'envol majestueux du mouvement lent de la *Septième Symphonie* de Beethoven.

On le voit, le tableau de Gabrielle Thierry possède le don de guider l'œil du spectateur et d'éveiller en même temps les différentes facettes de son âme. C'est ce que nous appelons l'effet de vie. Au fond la gaieté du foisonnement, l'accord subtil des formes, l'ordre sous-jacent à l'ensemble et le mouvement qui le transfigure sont sans doute les quatre pôles principaux de la *Cheffe d'orchestre* mais lorsque je me laisse aller à l'émotion sans me préoccuper d'y rien comprendre je me sens comme métamorphosé en un auditeur réel qu'on aurait miraculeusement autorisé, dans un théâtre antique, à s'élever dans un monde qui, lui, saurait construire un vrai bonheur. Un monde qui n'a pas les teintes sombres de la salle d'orchestre dans le bas du tableau ni la solitude des auditeurs si génialement suggérée par de petites traces de blanc qui ne se retrouvent nulle part ailleurs dans le tableau.

Si maintenant il s'agit de revenir à la réflexion, ce sera le moment de prendre en historien du recul pour constater que Gabrielle Thierry a osé l'audace de réunir dans son tableau les deux grandes esthétiques opposées de l'histoire, la *mimesis* et l'abstraction. En effet, elle nous montre une rangée de spectateurs réels et une cheffe d'orchestre réelle en train d'écouter et de diriger des notes colorées en un certain ordre arrangées.

Or on sait que ces deux esthétiques sont le plus souvent ennemies et que, de plus, l'esthétique abstraite est née dans les premières années du vingtième siècle au moment où beaucoup d'artistes ne se sentaient plus capables de représenter le monde tel qu'il est. Pour les uns il était trop laid, pour les autres trop plat, pour d'autres encore trop conventionnel. Ses couleurs manquaient d'intensité et surtout de liberté. Quant aux gestes du peintre, ils paraissaient trop policés ou trop timides. N'y avait-il donc pas d'autres façons de s'exprimer ? Gabrielle Thierry réconcilie les deux esthétiques en montrant qu'elles se complètent et même qu'elles se renforcent. Si le point faible de l'esthétique mimétique est la difficulté de sublimer la platitude du réel dans lequel nous sommes plongés, l'audace de l'abstraction lui offre sa liberté. Inversement si la faiblesse de l'esthétique abstraite réside dans la trop grande licence qu'elle donne à la forme, au trait,

au geste, la *mimesis* lui suggère une méthode qui la guide comme les lois de l'harmonie guident la musique classique.

Or il semble bien que *La Cheffe d'Orchestre* repose sur une sorte de grammaire subjective infuse. Les sons, les accords, les timbres, tous les matériaux du langage de la musique sont devenus des couleurs, des brillances, des formes, des lignes grâce à des correspondances que le spectateur ne peut expliciter, mais dont il ressent la rigueur sous-jacente.

La rigueur et la liberté, ne serait-ce-pas le secret de l'art ? Chez Beethoven les moyens de l'orchestre retranscrivent un certain état d'âme. Son génie les arrange de telle sorte qu'un nouvel état d'âme en soit généré chez ses auditeurs. Cela est possible non pas parce que les éléments se correspondent terme à terme comme par des lois physiques, mais parce qu'il les fait jouer en son for intérieur les unes par rapport aux autres selon des lois spirituelles propres à tous les humains. Aussi, nous les amateurs de musique, pouvons-nous en ressentir la force et, si nous avons du génie comme Gabrielle Thierry, les retranscrire en une peinture-monde à laquelle elle donne sa personnalité propre.

Diaporama musical *La Cheffe d'orchestre*, Gabrielle Thierry :

https://youtu.be/NVu_bH9LASM

[Marc-Mathieu Münch](#)

www.gabriellethierry.com

2. L'UCAD¹ : DE LA SCIENCE À L'ART EXPOSITION DE L'ŒUVRE DE CHEIKH ANTA DIOP, EFFET DE VIE ET PENSÉE DÉCOLONIALE

Albert Jiatsa Jokeng et Roger Fopa Kuete
Université de Maroua (Cameroun)

Résumé

La présente réflexion s'appuie sur les fondements théoriques et méthodologiques de l'effet de vie münchéen et interroge les survivances de l'œuvre de Cheikh Anta Diop à travers quelques-uns de ses succédanés les plus significatifs dans la ville de Dakar. Le prétexte de notre analyse est l'exposition de son œuvre à la bibliothèque universitaire de l'UCAD. Nous explorons la reprise et la représentation de l'immense œuvre scientifique de Diop dans le domaine des arts et nous discutons ses caractéristiques formelles, notamment celles de modalité d'hyper médiation, de foyer d'effet de vie et de repère crucial pour des questions en lien avec la décolonialité.

Mots clés. Exposition, Cheikh Anta Diop, Dakar, Effet de vie, Décolonialité.

Abstract

This reflection is based on the theoretical and methodological foundations of the Münchéen "effet de vie" and questions the survivals of Cheikh Anta Diop's work through some of his most significant substitutes in the city of Dakar. The pretext of our analysis is the exhibition of his work at the Cheikh Anta Diop library in Dakar. We explore the revival and representation of the tremendous scientific work of Diop in the field of Arts. We also discuss its formal characteristics, including those of hyper-mediation modality, focus of life effect and crucial landmark for questions related to decoloniality.

Keywords: Exhibition, Cheikh Anta Diop, Dakar, Effet de vie, Decoloniality.

Introduction

Le seul nom de Cheikh Anta Diop résonne dans la ville de Dakar à la fois comme une célébration et un appel à l'éveil pour le renouveau culturel et scientifique africain. L'ensemble de ses travaux que résume une exposition temporaire du 7 février au 30 mars 2022 à la bibliothèque de l'Université Cheikh Anta Diop de Dakar fait de ce lieu une maison d'artistes s'étendant non seulement à l'ensemble des campus de cette université mais surtout à la ville

¹ Université Cheikh Anta Diop de Dakar.

entière, marquée par deux dates mémorables : 1966 (1^{er} festival mondial des arts nègres) et 2016 (les ateliers de la pensée). Cette ville, véritable giga maison d'artistes, devient donc l'un des foyers importants du renouveau de la pensée africaine. L'observation critique de la démultiplication des productions artistiques et culturelles – peinture, graffitis, musique, cinéma –, et militantisme – association Karbone 14 – ouvre la réflexion sur l'héritage des travaux d'un chercheur iconoclaste, subversif et révolutionnaire. L'intuition subversive en ce qui concerne les problématiques scientifiques qui suscitent encore et toujours l'ire des intrépides défenseurs des logiques scientifiques modernes s'alimente des ressources d'un projet de renaissance culturelle africaine. Elle confond les modes traditionnelles de construction des rationalités euro-occidentales. Cette réflexion s'intéresse à la mutation de l'immense œuvre de Cheikh Anta Diop du domaine des sciences à celui des arts puis la discute non seulement comme un foyer irradiant d'effet de vie et une modalité d'hyper médiation mais encore comme un des piliers forts des postulats sur la décolonialité.

1. L'UCAD : une méga maison d'arts et d'artistes

1987 représente la date à laquelle l'Université de Dakar devient l'Université Cheikh Anta Diop de Dakar² (UCAD). La charge symbolique de ce baptême toponymique fait de l'une des plus anciennes universités d'Afrique francophone de l'ère coloniale le terreau d'une activité intellectuelle intense, faite de ponts et de passerelles entre productions culturelles et développement de disciplines scientifiques. Deux grands moments de l'histoire servent de référentiels : le premier festival mondial des arts nègres (1966) et les ateliers de la pensée de 2016. Entre ces deux dates, la ville de Dakar a connu une succession de métamorphoses. De la lecture des travaux (de Koyo Kouoh et alii (Dir). (2020) *On Art History in Africa = De l'histoire de l'art en Afrique* ; de Mamadou Diouf et Maureen Murphy (2020), *Déborder la négritude : arts, politique et société à Dakar* ; et de Saliou Mbaye et Ibrahima Wane (2020), *Le 1^{er} Festival mondial des Arts nègres : mémoire et actualité*), il ressort que cette ville est devenue non « seulement un sujet, mais également une plateforme et un laboratoire [puis] un lieu subversif et critique qui mobilise curateurs, curatrices, universitaires, mais aussi artistes » (Desportes, 2021 : En ligne). Ainsi présentée, la ville de Dakar s'apparente à une gigantesque maison d'artistes. L'un de ses démembrements les plus importants est sans conteste

² L'université de Dakar a été créée en 1957 et inaugurée en 1959.

l'Université Cheikh Anta Diop de Dakar qui peut être considérée comme telle, étant donné que la bibliothèque universitaire constitue le foyer irriguant de ses diverses sources des pôles de revivification de la pensée de Cheikh Anta Diop. De nombreuses productions culturelles liées à l'œuvre de Diop, s'arriment à une palette variée de thématiques contextuelles, comme c'est le cas, par exemple, des crises nées des barrières ethniques et des différences culturelles, survenues sur le désormais mythique couloir de la mort du campus de l'UCAD. Les graffitis représentant certaines ethnies sénégalaises et mis en œuvre par des auteurs variés (Charles Signou Alias Charlestyle, Moussa Kane alias Mbautta) apparaissent telle une réponse thérapeutique, en même temps qu'ils s'alignent sur un axe paradigmatique cher à Cheikh Anta Diop : l'unicité de la culture africaine.

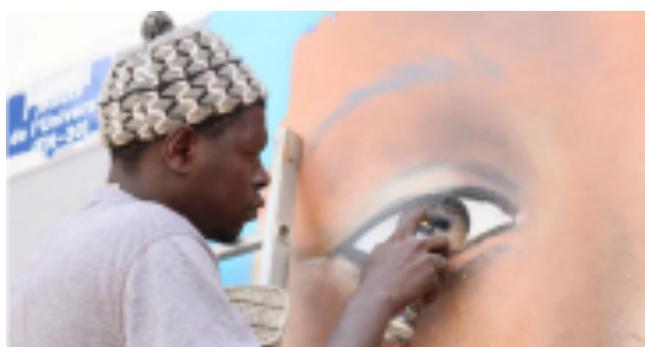
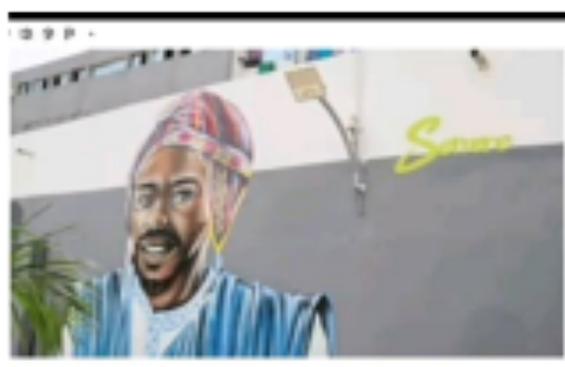


Photo soumise par Ngouda Dione



Images extraites du reportage de Ngouda Dione

En effet, un reportage³ de Ngouda Dione met en évidence le caractère plurivalent de ces graffitis et leur force expressive sur les passants. Tout d'abord, ils éveillent le souvenir tragique de la mort d'un étudiant par suite de l'affrontement entre deux groupes ethniques sur le campus. Ensuite, les traits particuliers aux couleurs vives et la beauté des visages de diverses ethnies

³ Pour le reportage, voir : <https://cesti-info.ucad.sn/ucad-le-graffiti-pour-apaiser-le-climat-social>

proches les unes des autres par leur caractère ultra réaliste, qu'illuminent des sourires pleins de vie, le tout mis en relief par le pinceau de l'artiste, attirent les passants, ainsi qu'on peut le voir dans le reportage. Ces graffitis suscitent chez les passants de fortes impressions. Pour l'étudiant Mansour Sy, ces œuvres montrent que malgré les différences ethniques, « nous sommes une famille ». Pour Houssein Bacary venu étudier au Sénégal, elles dépassent le récent passé conflictuel et renseignent sur la richesse des cultures et des communautés sénégalaises. Dans la palette des graffitis, il en existe qui revêtent une dimension référentielle et symbolique. Il s'agit de celles reprenant les images de quelques grandes figures politiques et intellectuelles africaines et indiennes (Cheikh Anta Diop [qui occupe un peu plus d'espace], Nelson Mandela, Gandhi [planches 3 et 4]). L'image de Cheikh Anta Diop peut être perçue comme la métaphore d'un concret prédisciplinaire en tant qu'elle renvoie à la réalité familière dont on est déjà imprégné avant de découvrir les graffitis et l'exposition de son œuvre.



Planche 3

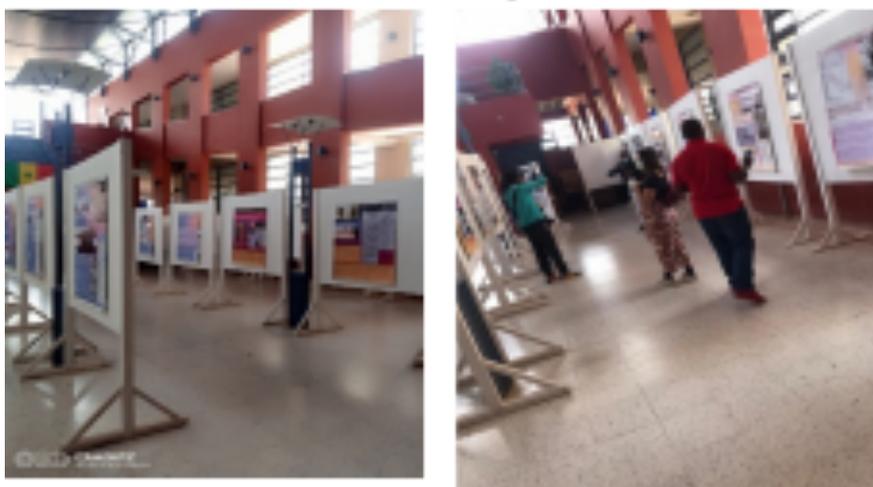


Planche 4

2. L'exposition temporaire de l'œuvre de Cheikh Anta Diop

Au cœur de l'UCAD donc, le hall de la bibliothèque Universitaire (BU) accueille l'exposition temporaire (du 7 février au 30 mars 2022) de l'œuvre de Cheikh Anta Diop. Cette exposition est constituée d'articles de presse, de photos et d'extraits présentant les postulats et les supports clés ayant soutenu ses investigations dans le cadre de ses recherches.

Une vue de l'exposition, Hall de la BU Cheikh Anta Diop de Dakar



Elle se présente tout d'abord comme le lieu de l'évocation d'un chercheur iconoclaste ayant été présenté, lors de sa soutenance de thèse de doctorat, comme un « candidat récalcitrant » (*Combat* n° 4860, planche 5) face à un jury habitué à la mode d'un certain ordre des discours savants. Le titre de l'article de presse « Défossilisation de l'histoire africaine » pour rendre compte en synthèse de l'une des thèses défendues par Cheikh Anta Diop, est en lui-même frondeur puisqu'il suggère que pour le chercheur, un silence scientifiquement incompréhensible plane sur l'histoire d'un continent, l'Afrique, qui a pourtant de nombreux secrets à révéler. Le contexte historique (colonial) fait que le choix d'une telle orientation de recherche se signale vite comme un acte de subversion épistémologique qui n'aura pas valu que des fleurs à son auteur mais qui, surtout, le positionne tel un critique non aligné par rapport aux traditions savantes de son époque.



Planche 5

Elle montre également les objets et les structures gouvernants ses intuitions de recherches, ainsi que les grandes idées soutenant son argumentation. La matrice de ses investigations est le questionnement et la problématisation des fondements de la culture euro-occidentale, en ce qui concerne la genèse de l'humanité et de la civilisation, mais aussi de la connaissance. L'argument principal fondant sa démarche est l'impératif de la

renaissance de l'Afrique. Ceci implique la restauration de la conscience historique. La complexité de ce combat le conduit à s'intéresser à plusieurs disciplines (sciences humaines et sciences exactes), sans oublier les langues africaines, en l'occurrence le wolof, sa langue maternelle, qui devient l'une des principales clés pour comprendre la civilisation pharaonique. L'argument fort de ce positionnement serait la rupture avec un ordre de savoirs considéré comme politisé à des fins impérialistes et tendant à inhiber les diverses autres formes alternatives de savoirs du Monde. Cette exposition est donc la représentation des sillons non encore articulés, discutés, éprouvés et qui constituent autant de perspectives pour sortir de la logique mono-narrative du monde.

Par ailleurs, l'œuvre de Diop s'affranchit du domaine de la science et inspire de nombreuses productions artistiques. Si au plan épistémologique, les premières traces de cette filiation sont visibles lors du deuxième congrès des écrivains et artistes noirs de Rome du 25 mars au 1^{er} avril 1959 ; où le chercheur fait une communication sur le thème *L'unité de la culture nègre* ; – une filiation est renforcée par les propos de Georges Gurvitch, Professeur à la Sorbonne en ces termes : « La civilisation de l'Ancienne Egypte ne serait pas possible sans le grand exemple de la culture negro africaine, et elle n'en fut, très probablement, que la sublimation » (Gurvitch, Planche 6) – ; une appropriation de l'entièreté de son œuvre par de jeunes militants réunis autour de l'association *Karbone 14*⁴ pour l'introduction de la pensée de Cheikh Anta Diop dans les curricula pédagogiques sénégalais, montre combien grande est son influence et explique l'engagement de ces derniers qui se mobilisent non seulement à travers les manifestations publiques, mais aussi par l'intermédiaire des *productions musicales*. Entre autres artistes, nous



4 UCAD. Marche du Mouvement Karbone 14 : « Cheikh Anta Diop mérite d'être traité avec respect » (03-2019) <https://lequotidien.sn/ucad-marche-du-mouvement-carbone-14-cheikh-anta-merite-detre-traite-avec-respect/>

relevons les titres *Lettre à Cheikh Anta Diop* par Liz Dzone et Diamissa⁵ ; et l'un de ses avatars : *Mam Africa* de Youssou Ndour⁶.

3. L'exposition et ses succédanés : un foyer irradiant d'effet de vie

Force est de noter que l'exposition proprement dite sollicite aussi bien les facultés intellectuelles qu'affectives des visiteurs. L'aspect fermé et grave de leur visage ainsi que la circonspection qu'on devine à leur attitude silencieuse traduit à la fois la fascination et l'ahurissement devant le mur à franchir entre le système de connaissance dans lequel on est moulé et la nouveauté des défis à relever qui interpelle tous et chacun. L'orientation du regard des visiteurs, tous portés vers le même horizon, peut être interprétée comme l'expression d'une trace d'ouverture, c'est-à-dire la capacité de cette exposition à toucher tous ceux qui la visitent, à aiguillonner leur tempérament co-créatif. Tous adoptent la même attitude contemplative et pour nous, visiteurs aussi, l'exposition devient le signe d'un éveil intérieur (voir Photos 1 et 2).



Photos 1 et 2 : Visiteurs de l'exposition de l'œuvre de CAD

Il faut cependant relever qu'outre les planches extraites, l'ensemble des œuvres de Cheikh Anta Diop dont nous pouvons retenir : *Nation nègre et culture...* (1954), *Civilisation ou barbarie* (1981), *L'Unité culturelle de l'Afrique Noire* (1959), etc., la réappropriation de la pensée de Cheikh Anta Diop trouve un grand écho auprès de la jeunesse sénégalaise et, dans une large mesure, africaine et se révèle comme le ferment d'un espoir nouveau de réinvention du

5 <https://www.youtube.com/watch?v=AzXfLqJnxaQ>

6 <https://www.youtube.com/watch?v=EjVEBhWaEbY>

quotidien. C'est à travers l'idée de renaissance africaine ; matrice principale de l'œuvre de Cheikh Anta Diop que se dessine cet autre invariant de l'effet de vie qu'est la cohérence ; cette « force qui rassemble tous les éléments d'une œuvre dans une structure calculée, pour que leur union et leur unité soient clairement repérables » (Münch, 2004 : 259). Autour de l'axe programmatique postulant l'unité de la culture africaine, il se construit donc l'exposition qui est prolongée par les graffitis commémoratifs, sortes de démembrés d'un ensemble de production se répondant en écho. Par exemple, le titre « Hommage à Cheikh Anta Diop » du Mouvement Karbone 14, résume la pensée du chercheur, et entonne un hymne à sa gloire. Sur le plan thématique, il rejoint, sous l'idée de l'unité, les graffitis exorcisant les impasses des différences ethniques sur le Campus de l'UCAD. En témoigne le reportage de Ngouda Dione. Tout cet ensemble est soutenu par diverses autres productions musicales comme « Africa » de Youssou Ndour, des productions cinématographiques (produits par les étudiants de l'IFAN⁷) et intellectuelles. Tout cela participe d'un effet de vie. L'image de l'éminent chercheur devient donc objet et sujet d'un déploiement artistique qui interroge autant qu'il invite au long voyage à travers les horizons encore non explorés du passé africain pour une articulation plus maîtrisée du présent.

L'invariant prégnant ici est la plurivalence dont « l'ensemble des procédés littéraires [et de toute évidence, d'autres productions culturelles] capables de disperser la chose dite dans toutes les facultés de l'esprit » (Münch, 1991 : 64) trouvent des correspondances d'expression dans les fresques et les formes iconographiques qui enveloppent, tel un halo, les bâtiments de l'université Cheikh Anta Diop et qui conversent avec la diversité des visiteurs fréquentant le campus au quotidien. Est induit, par ce contact, le second invariant qu'est l'ouverture, nous l'avons montré avec les graffitis, et qui donne à la matière que constitue l'œuvre du chercheur de la fluidité, puis, fait de l'esprit des gens qui rentrent en contact avec le foyer de cette transformation paradigmatique du domaine de la connaissance sur l'Afrique, le lieu d'un renouvellement des narratifs et de la pensée à même de permettre l'irruption de bases nouvelles d'une restructuration des codes gouvernant l'humanité dans la pluralité et la disparité de ses relations. D'après Münch (2004 : 105), ces autres vies que nous avons esquissées plus haut se rapportent ainsi à divers lieux, situations, personnes et événements renouvelant ses images, ses discours et ses effets affectifs puis créant de nouveaux mouvements dans l'être.

7 Institut Fondamental d'Afrique Noire de Dakar.

4. L'Exposition de l'œuvre de Cheikh Anta Diop, une modalité d'hyper médiation

L'exposition de l'œuvre de Cheikh Anta Diop peut se concevoir telle une modalité d'hyper médiation, en ce sens que son caractère temporaire se révèle comme une extension de pans importants du musée d'histoire naturelle de Dakar. Cette qualification de modalité d'hyper médiation est amplifiée par le choix des planches dont le souci de synthèse de l'œuvre du chercheur l'inscrit dans un processus narratif et persuasif en trois étapes : la première pose l'articulation d'un conflit de l'épistémologie moderne visible par les comptes-rendus sous fond de polémique (Cheikh Anta Diop, candidat pour un doctorat à la Sorbonne est décrit comme récalcitrant) ; la seconde considérant que la modernité euro-occidentale est problématique et, convaincue d'une modernité africaine, se refuse à un mimétisme épistémologique à la mode et pose les jalons d'une investigation épurée d'aprioris. La troisième fixe le cap par l'autonomisation du cadre de ce renouvellement paradigmatique (en participant activement à la mise en œuvre d'un laboratoire Karbone 14, voir planche 8). Le choix de la bibliothèque s'apparente à un lieu de résonance du musée d'histoire naturelle de Dakar. Au regard des différentes réappropriations dont font l'objet la figure de Cheikh Anta Diop ainsi que son œuvre, cette exposition prend la forme d'une fiction, d'un langage, d'un dispositif, d'un événement, d'un jeu de société puis d'un site de l'art ainsi que le stipule Glicenstein (2009). Ainsi posé, l'exposition, forme de démultiplication de la pensée de Diop, a la configuration d'un programme manifestaire par la nouveauté des constructions qu'elle relaie et sa posture contradictrice. C'est pour cette raison que les discours de ses contradicteurs aussi nombreux soient-ils, heurtent sur une mémoire historique tenace. Rattacher les problématiques scientifiques africaines à leur expérience culturelle revient pour le chercheur Diop à rendre inséparables la conception de l'idée de la science à celle de l'idéologie structurant la culture, ainsi que Gurvitch le relève ci-dessus. Ce positionnement rend inaudible les contradicteurs qui considèrent, comme c'est le cas pour l'anthropologue français Alain Froment, que Diop aura « discrédité la recherche africaine par l'insuffisance de sa méthodologie, les conclusions trop hâtives et la subordination des questions scientifiques à celle de l'idéologie » (Froment 1991 : 29). Or, c'est justement à partir de la révolution culturelle que semble se penser le renouveau scientifique de l'Afrique d'après Diop, ainsi que le suggèrent les titres de ses travaux les plus significatifs. Même si le chemin est périlleux, l'exposition de

son œuvre rejoint un vaste mouvement dakarois dont l'essai : *On Art History in Africa = De l'histoire de l'art en Afrique*, mentionné ci-dessus

dresse le constat d'une discipline qui demeure entravée par des cadres épistémologiques formés en Occident. Alors qu'il se donne comme ambition de contribuer à écrire une histoire de l'art qui *vient*, le livre apparaît comme un ouvrage programmatique, un appel puissant à un renouvellement épistémologique de la discipline. Aussi, plusieurs interventions questionnent le cadre théorique qui produit [...] les notions appliquées aux arts de l'Afrique, au sens le plus large. Si les termes – « nègre », « primitif », « premier », « tribal » – pour désigner les objets d'Afrique forgés dans le paradigme colonial ont été abandonnés, ceux qui les ont remplacés – « traditionnel », « classique », « canonique » – s'avèrent inmanquablement imparfaits et décevants. (Desportes, 2022 : En ligne)

Le renouvellement épistémologique postulé dans le domaine des Arts africains s'étend dans les domaines de la science, comme l'envisagent les propositions théoriques décoloniales (Mignolo, 2010) dont le principe fondateur est indiscutablement celui de la désobéissance épistémologique. Il est entendu qu'il ne s'agit pas de la récusation des savoirs de construction euro-occidentale mais bien de leur mise en demeure, de leur excentration. Cet axe programmatique ouvre les voies et donne de la voix aux formes alternatives de connaissance, puis participe à repenser le Monde comme une entité plurielle, au sens de Felwine Sarr (2018), pour donner à la connaissance un caractère contextuel, dynamique. Il ouvre ainsi des avenues sur de nouveaux ordres du discours (Foucauld, 1970), toujours politisés et investissant les domaines disciplinaires aussi variés que l'histoire, l'anthropologie, les sciences... L'exposition Cheikh Anta Diop présentée à la bibliothèque de l'UCAD du 7 février au 30 mars 2022 et foyer d'une méga exposition que constituent les campus de l'UCAD avec ses fresques géantes de grandes figures de l'histoire politique et culturelle africaine, se trouve au cœur des problématiques décoloniales.

Conclusion

L'exposition de l'œuvre de Cheikh Anta Diop pose les bases d'un axe programmatique articulé autour de la conscience de soi en tant qu'Africain puis de la pluralité des repères historiques et culturels et repose sur le postulat selon lequel : « l'Afrique noire, [...] doit se nourrir des fruits de [ses] recherches à l'échelle continentale. Il ne s'agit pas de créer, de toutes pièces, une histoire plus belle que celle des autres, de manière à doper moralement le peuple pendant la période de lutte pour l'indépendance, mais de partir de cette

idée évidente que chaque peuple a une histoire ». L'extension de son œuvre du domaine de la science à celui des arts est un écho à une vague de sensibilité artistique inaugurée au cours du 1^{er} festival des arts Nègres ayant eu lieu du 1^{er} au 24 avril 1966 à Dakar au Sénégal et dont le moment le plus récent de son évolution est non seulement la mobilisation d'artistes de tous bords marquant chaque jour la ville de Dakar de cette empreinte originale de renaissance mais, surtout, par les travaux que construisent les ateliers de la pensée engagés à Dakar en 2016. L'exposition présentée dans le hall de la Bibliothèque universitaire de l'UCAD n'est finalement que le prétexte à partir duquel se déploie sur le campus et dans le reste de la ville une certaine sensibilité esthétique révélatrice de la survivance de l'œuvre de Cheikh Anta Diop dans la conscience collective sénégalaise.

Albert Jiatsa Jokeng et Roger Fopa Kuete

Références bibliographiques :

Desportes Coline, « Dakar, laboratoire critique des arts de l'Afrique », *Critique d'art* [Online], 56 | Printemps/été, Online since 04 June 2022, connection on 07 December 2022. URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/76293> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/critiquedart.76293>.

Dione Ngouda, « UCAD : le graffiti pour apaiser le climat social ». <https://cesti-info.ucad.sn/ucad-le-graffiti-pour-apaier-le-climat-social> (2021).

Diouf Mamadou et Murphy Maureen (Dir) (2020), *Déborder la négritude : arts, politique et société à Dakar*. Presses du réel.

Froment Alain (1991), « Origine et évolution de l'homme dans la pensée de Cheikh Anta Diop : une analyse critique ». In *Cahier d'études Africaines*, pp. 19-64.

Glicenstein Jérôme, *L'Art : une histoire d'expositions*. Paris : Presses Universitaires de France, 2009.

Koyo Kouoh et Alii (Dir) (2020), *On Art History in Africa = De l'histoire de l'art en Afrique*. RAW Material Company; Motto Books.

Mbaye Saliou et Wane Ibrahima (2020), *Le 1^{er} Festival mondial des Arts nègres : mémoire et actualité*. Harmattan Sénégal.

Mignolo Walter (2013), « Géopolitique de la sensibilité et du savoir. (dé)colonialité, pensée frontalière et désobéissance épistémologique », *La Découverte* | Cairn Infos « Mouvements » 2013/1 n° 73. pp.181-190.

Münch Marc-Mathieu (1991), *Le pluriel du beau. Genèse du relativisme esthétique en littérature. Du singulier au pluriel*, Metz, université de Metz, Faculté des lettres,

Münch Marc-Mathieu (2004), *L'effet de vie ou le singulier de l'art littéraire*, Paris, Champion.

3. L'ESPACE DE CRÉATION COMME PRÉSENCE ET PLÉNITUDE : LE CAS DE QUELQUES ATELIERS / MAISONS DE SCULPTEURS À FOUMBAN (CAMEROUN)

Mama Nsangou Njoya
Université de Dschang (Cameroun)

Résumé

Les maisons et/ou ateliers des sculpteurs de Foumban sont porteurs d'une importante veine interartistique. En effet, il s'y côtoie une diversité d'arts et de médias, dont la sculpture, la peinture, la photographie, la musique, la littérature et la légende constituent des biais de l'art total wagnérien. Ces arts s'entrelacent au point de susciter un effet de vie sur le visiteur, du fait de la plénitude ressentie. Se révèlent ainsi des univers de vie originaux, en porte à faux avec les dérives architecturales et culturelles, mais ouvert au monde. L'ouverture au monde s'exprime alors sous le prisme de l'échange et non plus de la dépersonnalisation ou de l'aliénation qu'ils s'emploient à contrecarrer par leur existence.

Mots-clés : maisons, ateliers, sculpteurs, effet de vie, architecture, culture.

Abstract

The houses and /or workshops of the Foumban sculptors bear an important inter-artistic vein. Indeed, there is a diversity of arts and media, including sculpture, painting, photography, music, literature and legend, biases of total Wagnerian art. These arts intertwine to the point of creating a life effect on the visitor due to the fullness felt. This intertwining reveals original realities of life, at odds with architectural and cultural excesses, but opens to the world. The opening which express under the prism of exchange and no longer of depersonalization or alienation that they strive to thwart by their existence.

Keywords: houses, workshops, sculptors, effect of life, architecture, culture.

Introduction

Les objets d'art africains sculptés à Foumban, dans l'Ouest-Cameroun, sont porteurs d'une importante « veine interartistique¹» car ils se situent à la confluence de plusieurs arts, notamment la photographie, la peinture, la musique et la chorégraphie. Ils relèvent, en plus, d'une pratique intermédiaire qui fait que les créations artistiques « fraternisent tout naturellement, dans la société traditionnelle d'Afrique noire, pour ne se manifester qu'en un pluriel

1 Nsangou Njoya, M., « La création au carrefour des arts : cas de quelques sculptures africaines réalisées à Foumban », Revue internationale d'art et d'artologie, Numéro 3, 2019, p. 22.

interdisciplinaire et, au-delà, transdisciplinaire, et ce en raison de la polyvalence de tout artiste digne de ce nom² ». Toutefois, lesdits objets sont réduits à l'émotion esthétique qu'ils procurent, mais aussi à leur aspect économique, ce d'autant plus que l'effet suscité accroît la commercialisation des œuvres d'art. Or, le visiteur n'est pas insensible à la maison, au studio ou à l'atelier de l'artiste car il en sort saisi synesthésiquement par le décor, les lignes, les photographies, les dessins, la peinture, les murs, les statues et les appareils, véritables artefacts éveillant ses biais biologiques de l'aperception esthétique que sont la vue, l'odorat, le toucher, le goût, l'ouïe. Il en découle que les maisons ou les ateliers des sculpteurs réussissent s'ils/elles sont capables de condenser des sens, de créer dans la psyché du visiteur un effet de vie par le jeu cohérent des couleurs, des objets artistiques, des dessins, des photographies et des instruments médiatiques. Pour étayer cette hypothèse, nous allons recourir à l'artologie de Marc Mathieu-Münch, science de l'art stipulant que l'effet de vie est la vérité de l'œuvre artistique et que le milieu de vie de l'artiste, succédané de l'œuvre d'art, est réussi s'il suscite « dans la psyché du récepteur un effet de vie par le jeu cohérent des formes ». Notre postulat sera aussi clarifié à l'aune de l'intuition wagnérienne de l'œuvre d'art totale. Elle sera utile pour montrer comment le milieu de création charrie de nombreux arts et biais médiatiques générateurs de l'émotion esthétique. Pour ce faire, notre réflexion s'articulera en trois moments : d'abord, il s'agira de présenter et de décrire les ateliers et/ou maisons de quelques sculpteurs de Foumban. Par la suite, une analyse esthétique rendra compte des ressources artistiques et médiatiques qui y foisonnent et s'y entrelacent. Enfin, il sera question de procéder à l'herméneutique des lieux de création, étant entendu que, tout comme les objets d'art qui y sont fabriqués, ils sont étroitement liés à une vision du monde se donnant à lire implicitement.

1. Des maisons et/ou ateliers de sculpteurs à Foumban

La visite des maisons et ateliers de sculpteurs de Foumban permet de découvrir des milieux de vie et de création divers. La diversité est liée aux instruments, artefacts, documents, artifices, décors foisonnant ça et là et donnant à chacun une tonalité et une visibilité particulières. Pour le compte de la présente réflexion, l'on s'intéressera aux résidences et sites de création de trois sculpteurs, notamment Houssein, Ali et Abdel Salam.

2 Guiyoba, F., « La fraternisation des arts en Afrique noire traditionnelle : polyvalence des artistes et entrelacement des arts », *Revue internationale d'art et d'artologie*, Numéro 1, décembre 2017.

La résidence/atelier d'Houssein

Rendu au quartier Fekwarekware, réputé à Fouban pour ses créations à base de bois, l'on a pu contempler la résidence d'Houssein. Lieu d'habitation de son propriétaire, il est aussi un espace de création. Dès l'entrée, le visiteur est frappé par une kyrielle de sculptures exposées et par les artefacts utilisés pour les façonner. Il s'agit, en l'occurrence, des Tabourets *Sonji*, des masques *Punu* et d'autres œuvres en cours de finition. Ce qui frappe davantage, c'est la conciliation architecturale de la modernité et de la tradition, traduite par un bâtiment construit à base de briques de terre. C'est un vestige des constructions anciennes dont l'artiste a gardé les traces. Ledit lieu est également un espace d'exposition et de parachèvement, servant de mise en train au décor des pièces attenantes. L'on peut en juger avec l'image suivante, fruit de notre contemplation :



L'entrée de la résidence d'Houssein.

Dans l'une des pièces attenantes à laquelle l'on a pu accéder, le décor est encore plus captivant, étant donné qu'il donne à voir des couleurs et des images. Le plafond de cette pièce est un staff en cours de construction, constitué de peinture mais aussi de lignes, de dessins dans les bordures. Sur l'image A, les rideaux blancs sont fixés à l'aide de tiges en fer dont les bouts sont décorés de motifs en fleur, qui leur donnent un éclat singulier. Sur la figure B de la même pièce, il se lit une certaine harmonie entre les couleurs :

le blanc, le rose et le vert. Le mur adossant cette dernière couleur porte fièrement un tableau dont les belles représentations sont assorties des couleurs murales. La présence d'un téléviseur, d'un appareil de musique et de radio témoignent de l'ambiance musicale qui règne par moments dans ce lieu, mais aussi de l'ouverture au monde des habitants, qui s'en servent comme outils d'information sur la marche du monde, de découverte de l'ailleurs et de communication. Les illustrations suivantes constituent des témoignages de notre plongée dans cet antre.



Image A.



Image B.

L'atelier d'Ali

Dans un autre quartier de Foumban, précisément à Njiyouom, se localise l'atelier de création d'Ali. Bâti à base de briques de terre, il est un héritage des constructions ancestrales, un signe de plus que l'architecture est un vecteur culturel. Une diversité d'objets d'arts jonche son entrée (cf. Entrée atelier A), ainsi que les matériaux servant à leur fabrication. À l'intérieur, s'observe une galerie de sculptures protéiformes dont l'entrelacement ne peut laisser le visiteur indifférent. L'on y voit de jolis masques accrochés au mur, des tableaux représentant des figures humaines et racontant des légendes Bamoun et égyptiennes. Il s'y trouve également des instruments traditionnels de musique, à l'instar du tam-tam sur lequel sont gravées des figures expressives, par leurs tenues et leurs postures, du mode de vie séculaire du

peuple Bamoun. De même, la quatrième image (atelier B) révèle un atelier décuplé où se forge l'argile servant à la fabrication des lions et autres créations authentiques dans cette cité des arts. Ici, la matière argileuse est associée à l'aluminium qui, sous la flamme du feu, donne un mélange composite. Il est alors utilisé à l'effet de façonner et de procéder aux finitions de l'objet sculpté. Le spectateur plonge là dans une comparaison entre son imagination habituelle, relative au processus de fabrication des œuvres, et la réalité que le milieu ambiant dévoile sous son regard. Pour avoir une idée de cet espace, il faut en observer les photographies *infra*.



L'entrée de l'atelier d'Ali (atelier A)



Le décor intérieur (atelier A)



Plaquettes et tam-tams (atelier A)



Espace où est fondue l'argile (atelier B)

La maison de Salam

La maison du troisième sculpteur, le nommé Salam, est une véritable galerie où le regard se perd dans une multitude d'objets et d'images saisissants. Celle-ci en effet, et comme les précédentes, est construite au moyen des briquettes en terre. À son entrée (image A), on découvre un impressionnant lion blanc sculpté sur le mur ; il est le symbole, dans l'esprit communautaire, de la puissance et de la royauté incarnée fièrement par cette maison. Le décor intérieur donne à voir moult instruments harmonieusement disposés. Tout d'abord, le visiteur est saisi par la sculpture d'un serpent à deux têtes sur l'ensemble des murs de la pièce (Images B, C, et D). Les deux têtes se rejoignent en un point appelé « Pout », désignant le ciel dans l'écriture du roi Njoya (XVIIe de la dynastie de Nchare Yen). La présence du reptile n'est pas fortuite car il représente la double puissance guerrière du peuple Bamoun. Il a donc partie liée avec l'histoire et la légende du peuple susmentionné.



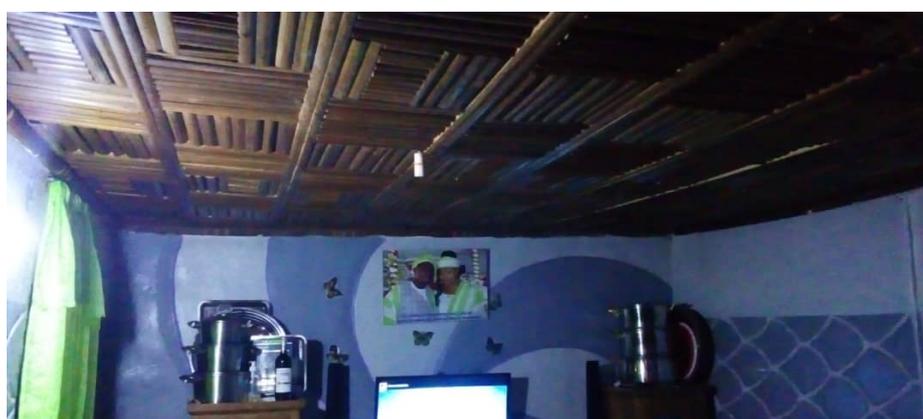
**L'entrée de
la résidence de Salam (A)**



Le salon (B)



Sculpture du serpent sur le mur (C)



Une vue du plafond (D)

Toujours dans la même pièce, l'on peut contempler un maelstrom d'objets et d'ustensiles concourant, par leur expressivité, au plaisir du visiteur. La photographie perchée est un souvenir imagé du récent mariage de l'artiste-sculpteur. Elle est un rappel-mémoire des moments euphoriques de l'acte nuptial et des péripéties ayant concouru à leur réalisation. La télévision, fixée sur le « pout », est un point de rencontre des têtes du serpent, qui convergent dans un dessein de soumission vers le ciel. Les appareils radiophoniques, les instruments de musique traditionnels, tout en harmonie, meublent aussi cette partie de la maison. S'y distingue le « Luu nyènyèn » (Image E), une espèce de harpe ou de guitare traditionnelle dont se sert le sculpteur lors de ses productions musicales. L'on y voit, par ailleurs, un ordinateur, des romans, des nouvelles, des dessins et des livres d'histoire sur l'écriture « Shümom », une des inventions du monarque Njoya, sur la table attenante. Le plafond, quant à lui, est désigné par le nom « wume » (la vie), dans la langue locale. *A priori* perçu comme une simple articulation des morceaux de bois, il est, par sa forme, une représentation de l'homme et de la femme s'associant pour donner la vie. L'ensemble des photos qui suivent sont illustratives de l'émotion esthétique que l'on éprouve autant chez Salam que dans les autres résidences. Ladite émotion est générée par l'espace de vie et de création des différents artistes.



Luu Nyènyèn (E)

2. De l'entrelacement des arts dans les maisons et ateliers de sculpteurs

La visite des résidences et ateliers des sculpteurs de Foumban est source de plénitude pour le touriste car, à l'image des œuvres d'art qui y sont sculptés, ils sont porteurs d'une importante veine interartistique. Elle se traduit par l'entrelacement de plusieurs arts, dont les constructions d'artistes deviennent des points de jonction, des interstices ou des épitomés annihilant les frontières entre eux. L'on peut le voir dans l'espace d'Houssein. Chez ce sculpteur, l'émotion esthétique est à son comble car de l'extérieur vers l'intérieur, l'observateur est saisi par une pluralité d'arts dont l'association produit sur lui un « effet de vie par la mise en mouvement de toutes les facultés du cerveau-esprit³ ». Cet effet de vie est consécutif à des sculptures dont la présence et les matériaux charriés émeuvent. Le visiteur est ainsi transporté par l'imaginaire suscité par les masques sculptés. Exposés tels des objets d'accueil, les masques rappellent au visiteur les souvenirs des rites de la maternité, de l'organisation sociétale et du mode de vie de l'Afrique traditionnelle.

La résidence de Houssein est aussi un carrefour de la peinture, de la musique et de ses instruments, des dessins, ainsi que de la photographie. L'instance picturale y est présente à double titre : comme simple décor architectural, mais aussi comme un artefact artistique. Le tableau fixé se rapporte à cet artefact, tout en maintenant le lien avec la photographie dont le cadre et la vitre sont les outils. Une correspondance s'établit entre les couleurs architecturales et celles du tableau, montrant qu'aucune décoration n'est fortuite ici. Tout est en harmonie dans une sorte de « jeu créateur » dans lequel il est question pour l'artiste de « disposer, de combiner des matériaux jusqu'à la trouvaille d'une forme efficace », qui fait du passage dans sa maison un « moment heureux⁴ ». La musique et les dessins participent du même effet et l'on assiste à une « dialectique des contraires⁵ » qui s'interpénètrent car, au travers du lieu d'habitation de l'artiste-sculpteur, des liens se tissent entre de nombreux arts. L'on peut en déduire que la résidence de Houssein a « vocation à l'expression unitaire des arts, c'est-à-dire à l'interartialité, ou encore à la fédération ou correspondance de ces arts⁶ ».

3 Münch, M.M., La Beauté artistique. L'Impossible définition indispensable, op.cit., p. 107.

4 Ibid., p. 131.

5 Timofeevitch Frolov, I., (dir), Dictionnaire philosophique, Moscou, Éditions du Progrès, 1985, p. 527-529.

6 Guiyoba, F., Entrelacs des arts et effet de vie, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 24.

Les arts fédèrent au point de produire des émotions sur le visiteur car ils touchent tous ses sens et les mettent en branle simultanément. Par les biais musicaux, son audition ressasse les chansons du terroir régulièrement jouées dans la maison de l'artiste. La peinture et les tableaux éblouissent le regard et l'odorat par le parfum qu'il hume, une fois installé dans le salon. De même les dessins réveillent les réminiscences des décors de l'Égypte antique, mais aussi les souvenirs des constructions contemporaines visitées par le récepteur. Tous ces arts réunis forment un tout harmonieux, qui donne à penser que les habitations d'artiste sont des « lieux » « favoris de l'œuvre d'art totale comme catégorie esthétique⁷ ». La concorde qui y règne se vit aussi dans l'atelier d'Ali, véritable lacis artistique.

Visitant l'atelier d'Ali, l'on est fasciné par la beauté des œuvres d'art disposés, mais surtout par l'entrelacement des arts que les objets exposés révèlent. Cet atelier favorise une fusion symbiotique entre la sculpture sur bois et sur argile, la musique, la légende, le dessin et la peinture. Ils sont associés à l'architecture par le biais du bâtiment qui porte l'âme de l'Afrique noire traditionnelle. Il y a ainsi chez l'artiste deux lieux de création. Le premier est celui où se forge le bois. Le second, lui, correspond à un milieu où l'argile et divers matériaux sont combinés pour obtenir un mélange concourant à la finalisation de la création. Dans ces deux lieux, c'est encore le jeu créateur entre les matériaux, les dispositions, les colorations, les mélanges qui génèrent un effet de vie sur le spectateur. À cela s'ajoute la visualisation du tam-tam qui, loin d'être un simple et unique instrument de jeu musical, de production des sonorités diverses, se perçoit aussi tel un truchement du dessiné et de la légende, car il comporte tout autour des dessins qui rapportent les récits de la vie ancienne des peuples. En ce sens, l'on est en droit de corroborer et de s'approprier l'affirmation de François Guiyoba selon laquelle « Si, comme le postule Moser, l'interaction artistique peut aussi se manifester au niveau de [l'observation d'une maison/atelier d'artiste] alors [tout milieu de vie ou de création] requiert aussi, pour son étude, l'outil intermédiaire⁸ ». De ce point de vue, les deux artefacts sus-évoqués sont à la fois des médias et des arts qui s'associent à l'œuvre d'unitarisme esthétique. La fusion des possibles intermédiaires conduit à une impression synesthésique. L'effet münchéen est ainsi renforcé car l'atelier du sculpteur, se trouvant à la

7 Thouvenot, C., « Pas de frontières ? L'œuvre d'art totale, enfant chéri des avant-gardes », dans *Le Ciel brûle* ; page consultée le 12 août 2022 : <http://sites.google.com/site/lecielbrule/litterature-arts/pas-de-frontières-l-oeuvre-d-art-totale-enfant-cheri-des-avant-gardes>.

8 Guiyoba, F., (2012), *Entrelacs des arts et effet de vie*, op.cit., p. 24.

croisée des arts, fait appel à l'imagination du visiteur par le corollaire de l'ouverture. Celui-ci « complète ce qui est seulement indiqué ». À la vue des hommes gravés sur le tam-tam, les plaquettes, les tableaux, son esprit ressuscite les souvenirs des monarchies traditionnelles, caractérisées par l'omnipotence du monarque, la division des classes et la prégnance des traditions ; les récits légendaires sur le lion et sa grande force naturelle. Et Münch remarque qu'« un esprit ne se borne pas à recevoir, il aime aussi donner. Il pratique la co-création comme on l'a souvent remarqué. L'effet de vie n'est complet que lorsque le récepteur actualise avec son propre moi ce que le [lieu de création] lui apporte⁹ ». L'incursion dans le présent atelier nous plonge donc dans une situation de co-création.

L'intellection esthétique de l'espace de création d'Ali est aussi liée aux mélodies et aux chorégraphies que ravive l'outil musical présent. Le *Medou* et *Mkpalum*, principaux rythmes de la musique traditionnelle Bamoun, participent de la synesthésie dont la vue et l'audition sont les moyens de l'aperception. C'est donc un voyage, mieux, une « seconde vie¹⁰ » qui se crée au contact de cette galerie d'arts singuliers. Ailleurs chez Salam, le potentiel d'effet de vie est plus puissant encore du fait du maelstrom artistique en place. Salam vit dans un véritable musée qui fascine autant par son décor que par la diversité d'objets, d'arts et de médias qui s'y entrelacent. Ledit musée est un truchement où dialoguent les univers musical, pictural, sculptural, littéraire, légendaire et photographique, vecteurs, eux aussi, d'effet de vie. Pour ce qui est de la musique, sa présence est signalée par la guitare traditionnelle nommée « Luu nyènyèn », mais aussi par les baffles, la sonorisation et d'autres outils technologiques. La peinture est surtout architecturale, parce qu'elle répond à un besoin de correspondances avec le reptile sculpté sur le mur. Ce reptile, dont le corps apparaît tout au long des murs du salon et dont les têtes se rencontrent au bout, est le signe d'une maison en phase avec l'artiste et son activité démiurgique, mais se décode également comme le symbole d'un peuple jaloux de sa double victoire guerrière et simultanée sur deux fronts à l'époque précoloniale. Le lion sculpté à l'entrée est une affirmation de l'identité artistique et culturelle de l'homme. La littérature s'y reconnaît aux multiples livres, rangés sur la table, sur l'histoire du royaume Bamoun, des épopées de Njoya, l'inventeur ; des récits mythiques sur l'araignée et le serpent à deux têtes, les rites et coutumes, ainsi que des

9 Münch, M.M., *La Beauté artistique. L'Impossible définition indispensable*, op.cit., p. 138.

10 Münch, M.M., *L'effet de vie ou le singulier de l'art littéraire*, Paris, Honoré-Champion, 2004, p. 35.

documents sur l'écriture « shūmom », inventée par le roi Njoya. La photographie, quant à elle, est un souvenir de la journée nuptiale et euphorique de l'artiste. Il s'y voit deux êtres vêtus aux couleurs locales, les tissus « ntetüere » figurant non seulement un dérivé de l'invention royale mais encore l'identité vestimentaire du peuple Bamoun. Tous les arts regroupés en un seul milieu de vie le transforment en un lacis interartistique conforme à « l'idéal de l'art total¹¹ » wagnérien, lequel s'adosse sur l'idée de « réunion, que ce soit celle des disciplines ou techniques artistiques, des cinq sens, de l'acteur et du spectateur, de l'art et de la vie, de l'art et de la science, voire de l'univers entier¹² ».

Les corollaires de la plurivalence et de l'ouverture se trouvent ainsi sollicités. La plurivalence est en branle en ce sens que l'ensemble des artefacts se dispersent dans toutes les facultés de l'observateur dudit lieu. L'ouverture, quant à elle, se manifeste par la co-création parce que les objets d'art et médias présents sollicitent l'imagination du spectateur. De façon pragmatique, la maison de Salam s'érige alors en «un maelstrom ou une satura de lettres, de paroles, de sons, d'odeurs, de couleurs, d'images, etc.¹³». Les biais biologiques de l'aperception esthétique sont ainsi simultanément éveillés. À travers l'audition, c'est à la fois les rythmes locaux et les chansons du sculpteur, musicien à ses heures perdues, qui rejaillissent dans l'esprit du visiteur. Ils sont joués en boucle à longueur de journée dans son domicile. Par le truchement de la vue, les différents titres de livres réveillent les souvenirs des lectures, qui refont surface et nous plongent dans une intertextualité où les créations de Njoya, les origines du royaume de Nchare Yen, le festival Nguòn et la littérature sur l'araignée sont revisités. De cette dernière, l'on entend, visualise et se revigore le mythe fondateur du royaume Bamoun, selon lequel l'araignée est une créatrice cosmique, un être qui a créé le soleil rayonnant, la lune et les étoiles. Son pouvoir de création se mesure au tissage des toiles mais également à sa capacité à déchiffrer l'avenir. En conséquence, les espaces visités inclinent à penser que les maisons ou les ateliers de sculpteurs réussissent s'ils sont capables de susciter dans la psyché du visiteur-spectateur un effet de vie par le jeu cohérent des couleurs, des

11 Guiyoba, F., « L'effet de vie à la croisée des arts : vers une théorie esthétique unitaire ? », in *Entrelacs des arts et effet de vie*, op.cit., p. 17.

12 Cf. *Encyclopaedia Universalis* : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/oeuvre-d-art-totale/> page consultée le 6 juillet 2022.

13 Guiyoba, F., « L'effet de vie à la croisée des arts : vers une théorie esthétique unitaire ? », in *Entrelacs des arts et effet de vie*, op.cit., p. 37

photos, des sculptures, des images, des lettres, des sons et/ou des médias. Mais loin de se limiter à la fonction de l'entrelacement des arts, ces maisons et ateliers manifestent implicitement des philosophies, des visions du monde qu'il convient de décoder pour découvrir le mystère des choix de construction et de vie des artistes-sculpteurs.

3. L'espace de création : une expression culturelle et identitaire

Si pour Münch, « toutes les œuvres sont nécessairement ouvertes à l'interprétation et au jugement de valeur¹⁴ », il n'en est pas autrement des résidences et milieux de création d'artistes qui « sont alors porteurs d'une expression hermétique et herméneutique¹⁵ » que l'on s'emploie à déconstruire. Ceux-ci incarnent diverses fonctions, qui sont en congruence avec leurs perceptions du monde. À cet effet, nous nous approprions les fonctions de l'art littéraire (ici sculptural), développées par François Guiyoba, à partir de la communication jakobsonienne. Elles s'appliquent avec la même pertinence à l'objet de notre réflexion. Ainsi, l'espace de création et de vie des sculpteurs de Foumban obéit à la fonction démiurgique, artéfactuelle et archéologique.

Du point de vue démiurgique, les différents espaces de création des sculpteurs de Foumban se muent en lieux de création et de connaissance. En tant que tels, ils ont une dimension ludique pour le spectateur et assurent une fonction de rappel-mémoire. Par les arts qu'ils charrient, ils sont porteurs d'un important billet d'émotion esthétique. Aussi, la synesthésie qui s'empare de nous dans ces lieux ravive, par nos sens, nos connaissances du passé ancestral et, surtout, ramène sous nos yeux, tel un film que l'on regarde une seconde fois, le monde séculaire. Il y a donc, dans l'architecture des espaces des sculpteurs, un souci de « vaincre la mort¹⁶ », dans la mesure où ils ressuscitent les traces du vécu des ascendants tout en les pérennisant. La plénitude ressentie réveille aussi dans l'imaginaire les réminiscences musicales que l'esprit fait jouer au fil des titres qui lui reviennent et des événements temporels y associés. En outre, la fonction artéfactuelle y est tout autant expressive.

14 Münch, M.M., *La Beauté artistique. L'Impossible définition indispensable*, op.cit., p. 139.

15 Owona Nguini, M.É, « Politiques et économies de l'esthétique de (la) Renaissance Africaine. Développement des arts et arts de développement », in Pondi, J.E. (dir), *Repenser le développement à partir de l'Afrique*, Afrédit, 2011, p. 522.

16 Guiyoba, F., « Le tremplin heuristique de la communication jakobsonienne ou du principe d'invariance des fonctions de l'art littéraire », in Jean Ehret (dir), *L'Esthétique de l'effet de vie, perspectives interdisciplinaires*, Paris, L'Harmattan, 2012, p.231.

L'espace de création assume une fonction artéfactuelle par le sentiment de plénitude que l'on y ressent. En effet, l'effet de vie généré est consécutif à la vraisemblance entre les objets, les œuvres d'art, les décorations et la réalité du visiteur. Loin des écarts, il s'y lit une volonté de conciliation, de valorisation et de conservation. Pris sous le dernier angle, le théoricien signale que cette fonction est « dispensatrice » de « licences » au sujet des écarts par rapport à la « norme¹⁷ ». En d'autres termes, les habitations visitées sont des musées de conservation des valeurs culturelles. En ce sens, elles s'érigent contre les habitudes de la société Bamoun, camerounaise et africaine, qui consistent en l'imitation servile des constructions occidentales ou venues d'ailleurs, vantées par moult médias et incarnant des visions du monde incompatibles. Ces habitations sont, par conséquent, des baromètres d'un univers qui tend à l'aliénation, à se détacher des vertus, de l'architecture originelle. Au-delà de la dimension artéfactuelle, l'on voit aussi en ces chorographies, des sites archéologiques.

Assumant, de notre point de vue, pleinement la fonction archéologique, les maisons et ateliers des sculpteurs de Fouban se transforment, pour le visiteur, en livres, en documents de connaissance des mentalités et des traditions du peuple Bamoun. Les dispositifs que l'on y trouve permettent d'écouter, de voir et de ressentir les prédictions, les habitudes, les rites et les coutumes d'autrefois. En l'occurrence, l'on est émerveillé par les tenues vestimentaires, comme celles sur la photographie de Salam à l'occasion de son mariage, héritées d'une ascendance ancrée, fière de son identité vestimentaire et qui marquait sa présence au monde par son originalité. L'expression de cette originalité s'oppose à une tendance contemporaine au rejet de soi et à l'adoption systématique du tout-venant d'ailleurs. Aussi, la seconde vie générée dans l'esprit du spectateur-visiteur, du fait de l'entrelacs des arts dans les différents lieux, est un voyage dans le monde ancien fait de proverbes, de légendes, comme celles du serpent à deux têtes, des luttes du roi Njoya pour le maintien et la préservation de l'identité culturelle de son royaume pendant la période coloniale. La même fonction est inhérente aux comportements de l'ère moderne, caractérisée par une ouverture, une hybridation architecturale visible à travers un alliage de matériaux traditionnels à la technologie moderne. Ainsi, que l'on soit chez Houssein, Ali ou Salam, les différentes constructions allient briques de terre, crépissage, bois, staff et peinture. De même dans le décor intérieur, la musique s'exprime par le biais

17 *Ibid.*, p. 232.

des instruments de divers horizons. Le tam-tam et la guitare traditionnelle sont associés au baffle pour donner une musique composite dans laquelle chaque mélomane retrouve les traces de ses origines.

Conclusion

En définitive, les maisons et ateliers de sculpteurs sont des biais de l'art total wagnérien. En effet, ils se présentent comme des points de rencontre d'arts variés. La photographie, la peinture, la littérature, la musique, la sculpture, la légende, les médias modernes s'y associent pour provoquer chez le visiteur un puissant effet de vie. Dès lors, l'on est enclin à penser qu'une maison et/atelier d'artiste est réussi(e) s'il/elle est capable de générer dans l'esprit du touriste ou du spectateur un effet de vie par le jeu cohérent des couleurs, des photos, des dessins, des sculptures, des sons, des odeurs, etc. Cet effet se matérialise par la synesthésie sensorielle de l'homme qui est transporté dans un monde imaginaire, dans une seconde vie où sont ravivés les souvenirs des sociétés ancestrales dont il est l'héritier. Le voyage dans cette seconde vie a pour effet de le réconcilier et de raffermir son attachement à sa culture et à son identité, perpétuellement à l'épreuve de la modernité occidentale.

[Mama Nsangou Njoya](#)

Références bibliographiques :

Guiyoba, F. (2012), *Entrelacs des arts et effet de vie*, Paris, L'Harmattan.

Guiyoba, F. (2012), « Le tremplin heuristique de la communication jakobsonienne ou du principe d'invariance des fonctions de l'art littéraire », in Jean Ehret (dir), *L'Esthétique de l'effet de vie, perspectives interdisciplinaires*, Paris, L'Harmattan, p. 219-238.

Guiyoba, F. (2017), « La fraternisation des arts en Afrique noire traditionnelle : polyvalence des artistes et entrelacement des arts », *Revue internationale d'art et d'artologie*, Numéro 1, p. 31-40.

Münch, M.M. (2004), *L'Effet de vie ou le singulier de l'art littéraire*, Paris, Honoré-Champion

Münch, M.M. (2014), *La Beauté artistique. L'Impossible définition indispensable*, Paris, Honoré-Champion.

Nsangou Njoya, M. (2019), « La création au carrefour des arts : cas de quelques sculptures africaines réalisées à Foumban », *Revue internationale d'art et d'artologie*, Numéro 3, p. 22-35.

Owona Nguini, M.É. (2011), « Politiques et économies de l'esthétique de (la) Renaissance Africaine. Développement des arts et arts de développement », in Pondi, J.E. (dir), *Repenser le développement à partir de l'Afrique*, Afrédit.

Thouvenot, C., « Pas de frontières ? L'œuvre d'art totale, enfant chéri des avant-gardes », dans *Le Ciel brûle* ; page consultée le 12 août 2022 : <http://sites.google.com/site/lecielbrule/litterature-arts/pas-de-frontieres-l-oeuvre-d-art-totale-enfant-cheri-des-avant-gardes>.

Timofeevitch Frolov, I. (1985), *Dictionnaire philosophique*, Moscou, Éditions du Progrès.

4. LE VISITEUR CHEZ L'ARTISTE ET L'EFFET DE VIE DANS *MA SEULE ÉTOILE EST MORTE* D'ÉTIENNE BARILIER

Martin Soumbai
École doctorale-Université de Maroua (Cameroun)

Résumé

Comme le personnage de l'artiste est un porteur essentiel de la totalité de la vie, il a des maisons utopiques qui émettent l'effet de vie sur le visiteur. À la lecture de *Ma seule étoile est morte* d'Étienne Barilier, il apparaît que ce génie exprimant la vie des maisons d'artistes va à la rencontre des émotions du récepteur à travers des réalités sociales, historiques et culturelles. Comment coïncider la vie du visiteur et l'effet de vie des maisons de l'artiste dans ce roman ? En se servant de la théorie de l'effet de vie de Marc-Mathieu Münch (2004), le présent article se propose de montrer que les maisons de l'artiste suscitent l'effet de vie que découvre le récepteur. Si celui-ci peut s'épanouir et s'épanouir librement dans un tel environnement, c'est que le roman de Barilier est une œuvre idéalement réussie et pleine.

Mots clés : Étienne Barilier, personnage, artiste, maisons, effet de vie.

Abstract

As the artist's character is an essential carrier of the totality of life, he has utopian houses that emit the effect of life on the visitor. On reading *Ma seule étoile est morte* of Etienne Barilier, it appears that this genius expressing the life of artist's houses goes to encounter the emotions of the receptor through social, historical and cultural realities. How to link life of the visitor and the effect of life of the artist's houses in this novel? Using the effect of life's theory of Marc-Mathieu Münch (2004), this paper aims to show that the artist's houses arouse the effect of life that the receptor discovers. If he can be moved and flourish freely in such an environment, it is because Barilier's novel is an ideally successful and full work.

Keywords: Etienne Barilier, character, artist, houses, effect of life.

Introduction

Ce qui singularise les maisons de l'artiste, c'est l'effet de vie qui mobilise toutes les facultés du visiteur. À partir du moment où toute beauté est bonne et toute bonté est belle pour l'homme en tant qu'être de désir et de plaisir, les maisons d'artistes se donnent à la contemplation du visiteur. Si ces lieux intimes sont porteurs de l'effet de vie et même de la vie du visiteur, la théorie de l'effet de vie tente de rencontrer la vie socioculturelle de l'homme en quête

d'utopie sociale. Dès lors, en quoi les maisons constituent-elles le lieu idéal pour la production de l'effet de vie chez le visiteur des œuvres artistiques ? Pour répondre à cette question, nous aurons recours à la théorie esthétique de Münch (2004). On analysera tout d'abord le regard que le visiteur pose sur les œuvres d'art qu'il retrouve dans les maisons d'artistes, de même que sur l'effet de vie qui en résulte. Nous montrerons ensuite comment ces maisons s'ouvrent au visiteur, transposé dans un autre environnement et comment elles donnent un sens à ses aspirations et à ses rêves. Enfin, nous examinerons la position du visiteur par rapport à la totalité des maisons favorisant une ouverture à l'utopie et à la réalité sociale.

1. Le visiteur entre les maisons de l'artiste et l'effet de vie

Les maisons de l'artiste sont à la fois des ateliers et des demeures. Le visiteur qui y entre ressent des phénomènes suggérant ce moment magique que Münch nomme « effet de vie ». Ces lieux définissent sa mémoire et ses aspirations les plus sollicitées, car ils sont humainement culturels et sociaux. Dans l'esprit du visiteur, la vie se passe dans les maisons de l'artiste, deuxième créateur du monde après Dieu. C'est pourquoi le touriste, passionné par la découverte, explore là où le créateur de la culture humaine vit et travaille. Cette exploration des lieux artistiques par le visiteur sensible rassure l'artiste. Ainsi, nous observerons les maisons de l'artiste et analyserons l'effet qu'elles produisent sur le récepteur.

1.1. L'identification des maisons de l'artiste

Les maisons/ateliers constituent des lieux de création de la seconde vie et d'expositions des œuvres d'art prétendant contenir la totalité de la vie. Leurs fonctions traditionnellement démiurgique, muséenne et institutionnelle sont centrées sur le visiteur mis en contact avec le sens de la création et avec le paysage culturel. L'école des arts est un lieu d'accueil, de rencontres, d'apprentissages, de travail et de création des artistes et de leurs visiteurs : « Quand j'étais à l'école de danse, notre prof, qu'on adorait nous faisait visiter l'Opéra de fond en comble. Elle savait tout et voulait tout nous montrer. Elle disait que c'était notre royaume, et que des reines doivent connaître leur royaume » (Barilier, 2006a : 175). Le narrateur est guidé dans sa visite de son royaume par la professeure de danse. Les visiteurs s'y introduisent pour déguster, par leurs sens, les réalités exposées dans les œuvres d'art qu'on

voit, sent, écoute, touche et goûte dans ces lieux de beauté, de sublimité et de jugement des matériaux.

Mais ils s'y rendent surtout pour rencontrer le personnage de l'artiste plus que pour percevoir ses œuvres précises et diversifiées. À la lecture de *Ma seule étoile est morte* d'Étienne Barilier, il ressort que des cadres intimes de création, de performance et de révision des œuvres artistiques, retiennent l'attention des visiteurs. À cet effet, le narrateur décrit la salle des spectacles : « On doit pouvoir y donner des concerts, ou simplement y accompagner des bals, une fois les tables retirées. Cette estrade, dans ce grand hôtel, évoque une scène de théâtre de village, un peu délaissé, un peu minable » (Barilier, 2006a : 20). Le personnage Gérard rêve la contemplation du beau et découvre son étoile dans l'atelier en tant que lieu de rencontres : « Qui sait s'il ne la découvrira pas, sinon sur scène, du moins dans la salle ? Existe-t-il au monde un autre lieu pour la danse que le Palais Garnier, dont on lui a dit qu'il abritait le plus parfait ballet du monde (avec peut-être, celui de Saint-Pétersbourg) ? Si l'on aime et pratique la danse, on ne peut se retrouver que dans son temple » (Barilier, 2006a:60). L'offre muséale et culturelle proposée par le personnage de l'artiste à Paris est tellement étourdissante pour le visiteur. Le narrateur souligne cette conception de la résonance artistique : « Se perdre dans le Palais Garnier. Le hanter la nuit. Gérard sait une chose, de plus en plus sûrement. Ce lieu grandiose et terrible, où l'on donne les plus beaux ballets du monde, où les futures étoiles ont le droit de se produire dès l'enfance, il va l'y retrouver, elle » (Barilier, 2006a:64). Le Palais Garnier est donc le lieu de l'utopie et de la fascination des récepteurs (visiteurs directs et lecteurs du texte). La magie de cet atelier supplante la réalité ; elle ne laisse pas Gérard, son frère et ses parents indifférents :

Un beau soir, donc, Gérard retrouve le Palais Garnier. À nouveau, il est époustoufflé, envahi, éberlué, incrédule, comme qui se tiendrait couché sur le dos, en pleine nature, face au ciel nocturne, et verrait les étoiles se rapprocher de lui toutes ensemble, vertigineusement, harmonieusement, prenant des formes toujours plus humaines, tout en gardant leur couleur d'or et de pierres semi-précieuses (Barilier, 2006a : 65).

Cela dit, les maisons d'artistes attisent la passion et l'intérêt des récepteurs. Elles sont même des arts d'abord avant d'être des lieux poétiques et créateurs de l'effet de vie : « Mais Garnier, c'est d'abord la danse, vous avez raison » (Barilier, 2006a : 71). Elles ont le statut d'ateliers

puisqu'elles accueillent à la fois des artistes qui prétendent être professionnels ou ceux qui sont déjà dilettantes.

L'École de danse de Paris est un atelier d'arts où les étoiles se forment pour créer véritablement l'effet de vie à leurs récepteurs. Comme le texte est un « entrelacs des arts » au sens de Guiyoba (2012 : 12), la maison de l'artiste croise et entrecroise les arts qui rendent compte de la totalité de la vie humaine. Le personnage Julien qui se présente comme un visiteur « admire le fonctionnement parfait de cette immense machine, à croire qu'il n'y a qu'une seule tête pour coordonner l'ensemble, musique, danse, décors, éclairages » (Barilier, 2006a : 70). Dans cette logique, le narrateur de Barilier décrit le regard naïf de l'enfant qui ne peut voir que les artistes exposant leur expérience au visiteur : « Il ne peut concevoir, même s'il peut le pressentir, que les danseuses qui travaillent là-haut vont entrer dans sa vie » (2006a : 10). Créateurs de la vie artificielle, culturelle et totale, les artistes se veulent les guides et conducteurs des visiteurs dans l'ensemble de leurs œuvres d'art. Le narrateur précise à ce sujet : « Et c'est elle [la danseuse Laetitia] qui ramène tous les autres à la vie » (Barilier, 2006a : 76). Par leur compétence, leur performance et leur vie, leurs hôtes vont à la rencontre de l'effet de vie münchéen.

1.2. L'effet de vie chez l'artiste

À la manière de l'œuvre d'art réussie qui crée l'effet de vie dans l'esprit du récepteur, les maisons de l'artiste portent et réalisent la vie poétique et idéale. Elles se caractérisent par le « jeu créateur » de matériaux artistiques, la vivacité de la forme, la plurivalence et l'ouverture. C'est à travers ces invariants corollaires que l'effet de vie trouve sa plénitude et sa complétude dans le triptyque corps-esprit-cerveau du visiteur. On y rapproche le sublime de l'effet de vie que ressent celui-ci. Quiniou pense que le goût du palais est sensoriel : « C'est ainsi qu'à la question de savoir si un palais nous plaît esthétiquement, nous n'avons pas à répondre en évoquant le plaisir concret que nous aurions à l'habiter vu son espace, son silence, etc., nous avons seulement à nous demander s'il nous plaît en lui-même, si nous le trouvons formellement beau » (2018 : 32). Le rapport de l'homme aux arts, dans un lieu qui brille par sa forme, est relatif à son intimité. L'artiste donne un atelier à voir et à penser au visiteur de la vie orientée vers la vérité sociale. Le texte de Barilier exprime donc l'idée de l'effet de vie au lecteur qui s'inscrit dans la culture du monde conçu par les théoriciens de l'effet de vie : « Le « monde », la « vie artificielle », la « seconde vie », l' « effet de vie », toutes ces

expressions sont équivalentes ; elles renvoient à une même réalité mais diversement vécue par chaque lecteur en fonction de la culture qu'il a édiflée sur la base naturelle qui est à tous les hommes » (Münch, 2004 : 54). Cet invariant se trouve, non seulement dans les arts comme le signifie Münch dans ses travaux, mais aussi et surtout dans les maisons qui fascinent le visiteur, et qui abritent les arts et les œuvres d'art. Vivre son quotidien pour le récepteur, c'est agir et réagir dans un environnement donné comme les maisons et les ateliers de l'artiste. Ces lieux donnent lieu à un monde nouveau dans lequel le visiteur entre avec tous ses sens, s'il est réussi comme le monde naturel et réel.

Les maisons de l'artiste sont diversement fonctionnelles et formelles, et appellent ainsi à la co-création du visiteur. C'est ce que reconnaît Guiyoba lorsqu'il parle des fonctions artistiques : « Les fonctions démiurgique, hermésienne, mimétique, idéologique, muséenne et institutionnelle de l'art seront véritablement totales » (2019 : 21). Les cadres de création de l'effet de vie sont aussi totalement plurivalents et ouverts au récepteur. Les matériaux artistiques y sont liés aux expériences et aux sensibilités du visiteur. Viviane, la mère de Gérard, admire quelques pratiques artistiques : « Mais c'était justement pour cela que la danse la fascinait, avec la musique » (Barilier, 2006a : 85). Lorsqu'on joue avec les matériaux artistiques énoncés par Münch dans leur atelier, les artistes arrivent à opérationnaliser leur talent de performance par la forme. Cette dernière donne lieu à l'espace intellectuel dont parle Münch : « En art littéraire, ce lieu est celui où l'on parle du jeu des mots pour créer des formes » (2004 : 308). Le jeu des arts est un processus esthétique. Dans son dialogue avec sa mère, Gérard dévoile son jeu artistique au salon : « – Un jour, dit Gérard, tu as dansé dans le grand salon » (Barilier, 2006a : 93).

En outre, les formes culturelles éveillant le sens formel de l'homme sont dans l'esprit du visiteur. Les maisons d'artistes, ayant un aspect formel, sollicitent plusieurs facultés dispersées dans la psyché de celui-ci. Dans ce travail, nous définissons la plurivalence comme l'ensemble des procédés artistiques contenus dans les maisons de l'artiste et « capables de disperser la chose dite dans toutes les facultés de l'esprit » (Münch, 2004 : 164). Les procédés artistiques s'opèrent de façon cohérente dans l'esprit du visiteur qui ne peut fonctionner dans le désordre, car la cohérence est « la force qui rassemble tous les éléments d'une œuvre » (Münch, 2004 : 259). Elle permet l'ouverture des maisons qui sont nécessaires à l'effet de vie et à la vie se

rencontrant dans l'esprit du récepteur comme le confirme Münch : « Par l'ouverture, l'œuvre permet la rencontre entre un moi et un auteur jusqu'à produire cet effet de plénitude qui caractérise l'œuvre réussie » dans une maison d'artistes réussie (2004 : 223). Ces lieux socioculturels s'ouvrent donc au visiteur par leur aspect formel : « – J'ai toujours su, dit Viviane, que c'était ici le plus beau lieu du monde pour la danse. Et j'en ai la preuve définitive » (Barilier, 2006a : 71).

2. L'ouverture des maisons d'artistes au visiteur

Lieux de pratiques culturelles et d'enseignements artistiques, les maisons sont transparentes au touriste. L'œuvre artistique ne peut être décodée par le récepteur qu'au travers de l'ouverture renvoyant à l'art du décryptage et à une transparence artistique et culturelle. Il apparaît évident que les maisons d'artistes s'ouvrent esthétiquement et culturellement à leurs récepteurs qui compléteront et enrichiront leurs aspirations. Les maisons de l'artiste restent opaques si elles ne s'intègrent pas dans les structures sociales, identitaires et culturelles du visiteur. Entre son atelier (cadre socioculturel pour l'homme) et l'effet de vie rencontrant sa propre vie, l'artiste invite son visiteur à se découvrir et à découvrir la société humaine.

2.1. Le palais : un environnement social et public

La maison de l'artiste entre en communication avec le visiteur et fonctionne sur le mode magique de l'effet de vie. Monument majeur et symbolique dans le roman, le palais, lieu social et culturel, marque le paysage européen. Vitrine des arts pour le peuple, il entre en résonance avec les aspirations du visiteur. Nicol montre que le peintre breton Yves Picquet fascine le public par les mots et les images de son travail réalisé dans un lieu de création au travers de son titre « Du paysage à l'atelier » (2018 : 152). À sa première visite à Vienne à six ans, Mozart a joué du clavecin pour l'empereur au Palais qui définit le décor de ses œuvres d'art. Prouesse tant architecturale qu'esthétique, il révèle sa valeur dans l'effet de vie artistique. Il a pour vocation de soutenir les arts contemporains sur tous leurs matériaux (toutes leurs formes et leurs couleurs, tous leurs sons). Ayant un large champ d'action, il peut renfermer les arts de la scène (le cinéma, la musique, la danse, l'opéra). Effervescent et attrayant par sa beauté, le Palais Garnier, unique en son genre, est le lieu le plus vivant des artistes d'aujourd'hui et le grand centre de la création esthétique à Paris. Le narrateur en affirmant que la danse et les

autres arts du spectacle trouvent leur véritable place au palais : «– La danse, je la crois vraiment à sa place ici, à Garnier. Bien sûr, c’est aussi un bel écrin pour un Opéra de Mozart, un *Così*, une *Flûte*» (Barilier, 2006a : 71). C’est comme pour dire que cet espace est celui de la compétence, de la performance et de la pluralité artistique qui attire l’attention du visiteur.

Ainsi, fidèle à ses missions multiculturelles et multi-artistiques, il s’impose telle une référence dans le domaine de la médiation culturelle grâce à l’accompagnement du public. Considéré comme l’espace exceptionnellement ornemental, le palais se veut un lieu total d’arts, bien qu’il soit fermé et élitare. Lorsqu’on sait que l’art est d’abord religieux avant d’être élitare, l’artiste se veut alors un être attaché à la divinité en fréquentant les lieux saints, non seulement pour la promotion des cultures religieuses, mais également pour renforcer ses performances artistiques. Le narrateur affirme : « Le palais, c’est le lieu du pouvoir chrétien, [...] » (Barilier, 2006b:31). En tant que lieu culturel du monde, l’art est un élément qui relie l’homme avec le divin. À cet effet, cet atelier socioculturel suscite l’effet de vie qui s’imbrique à la vie du visiteur.

2.2. De l’effet de vie à la vie du visiteur

Les maisons de l’artiste se confondent à des musées. Elles ont une fonction muséenne dont le rôle est de faire coïncider l’effet de vie avec la vie réelle. Le pouvoir et la capacité de l’effet de vie à ouvrir l’homme au réel amènent Münch à concilier les deux mondes : « Comparée à la vie réelle, la vie artificielle ne manque pas d’avantages » (2004 : 115). Le palais que nous décrivons est un musée où toutes les œuvres sont rangées et exposées, et où tout est culturel et artistique : « Comme cadeau d’anniversaire, [le touriste] demande un voyage à Paris » (Barilier, 2006a : 147). Gérard présente une image particulière de ce gigantesque lieu par sa découverte artistique : « Gérard découvre donc le Palais Garnier. Pour la première fois de sa vie, en ce printemps 1998, à l’âge de douze ans » (Barilier, 2006a : 9). La découverte touristique par ce personnage-visiteur établit son statut d’être au monde de l’artiste, d’« être-pour-la-vie » et pour la plénitude esthétique de la vie humaine.

L’effet de vie des maisons et la vie du visiteur semblent correspondre. La relation entre l’artiste et le visiteur est fondée sur la seconde vie. Un esprit ne se borne pas à l’œuvre abstraite seulement, mais il se met au service de l’esthétique et de la co-création : « L’effet de vie n’est complet que lorsque le récepteur actualise avec son propre moi ce que le créateur lui apporte. Comme il y a une ouverture naturelle dans tout matériau, dans tout langage,

cela même incite l'artiste à l'élargir pour attirer la co-créativité du récepteur » (Münch, 2014 : 138). Il s'agit de l'art qui crée l'effet de vie correspondant à la vie du récepteur. Au Palais d'arts, le visiteur Gérard « s'intéresserait aux relations entre la littérature et la danse, enfin, l'opéra » (Barilier, 2006a : 147). Nous considérons la maison d'artistes comme, non seulement un horizon d'attente entre l'auteur et le récepteur, mais comme un horizon d'entente entre l'artiste et les visées du visiteur portées sur ce lieu. Le théoricien Hamon pense que le texte littéraire qui, au départ reste sombre, s'ouvre au lecteur pour trouver sa transparence: « Le personnage est donc toujours la collaboration d'un effet de contexte » (soulignement de rapports sémantiques intratextuels) et d'une activité de mémorisation et de reconstruction opérée par le lecteur » (1977 : 126). La conception hamonienne met en vie, et au-delà, en survie, toute la vie du visiteur. En tant que cadres d'arts, les maisons d'artistes influencent directement la vie et les sens de l'homme universel.

3. Le visiteur entre utopie et sens esthétique de la totalité

Le goût du visiteur est lié au plaisir que perçoivent les sens humains. Un seul sens limiterait la compréhension de l'effet de vie, mettant le récepteur dans la vie de l'atelier qui procure du goût. Hegel l'explique déjà lorsqu'il parle du rôle monosensoriel dans la perception de l'effet de vie : « Or, la monosensorialité apparaît, selon Hegel, contradictoire avec la capacité à produire de façon pleinement réalisée cet « effet de vie » » (Rieusset-Lemarié, 2012 : 65). Selon lui, s'adresser à tous les arts ou à tous les sens est présenté comme une condition importante de sa capacité à créer l'utopie. Les lieux artistiques que nous évoquons, touchent tous les sens de l'homme. Le sens-plastique de De Chazal lie cette polysensorialité à l'exploration complète de la vie des maisons de l'artiste. C'est celui prenant en compte tous les sens de l'homme. Jean Paulhan note les sensations de l'homme dans sa préface : « Ici les savants vont observer que le goût et l'odorat nous donnent des sensations vagues, la vue et le toucher des sensations précises. L'ouïe serait entre les deux » (De Chazal, 1948). Engagé pour la quête et le foisonnement des arts et savoirs touchant les sens de l'homme, l'artiste bâtit des maisons sensuelles et sensationnelles pour son visiteur. Ce créateur aime le bonheur qui touche ses organes de sens. Au moins, deux sens peuvent prétendre rendre compte de la plénitude vitale de l'homme contemporain. Hagège démontre que

l'audition et la vue définissent le sens total de la vie humaine : « L'audition ainsi mise au centre de la vie de notre espèce, noue des relations complexes avec un autre sens, celui de la vue. Un aveugle peut prendre un plaisir extrême à écouter une musique qu'il aime, comme un sourd peut jouir intensément d'un spectacle de chorégraphie sans être gravement frustré de ne pas entendre les airs qui l'accompagnent [...] » (2020 : 37). Sur la tombe de la sculptrice Marcello, sont inscrites ces mentions : « Elle aima le Beau et le Bien et ses œuvres lui survivent » (Barilier, 2006a : 184). L'artiste s'intègre dans l'ouverture esthétique, d'une part, et se situe entre la réalité et son utopie, d'autre part.

3.1. De l'ouverture esthétique et totale

L'ouverture münchéenne apparaît comme un seuil d'entrée dans les maisons de l'artiste. Seule une maison transparente et ouverte par les arts ou les œuvres d'art pourrait pousser sa dynamique d'ouverture jusqu'à son destinataire. Le petit Gérard sera influencé par le caractère ouvert et public de l'École de danse multisensorielle et multi-artistique de Paris : « Mais le garçon n'en sera pas moins subjugué ; par la danse, par la musique, et par les décors, infiniment » (Barilier, 2006a : 14). Pour qu'ils soient actifs et reçus par la critique, l'artiste et ses maisons poétiques entrent en interaction avec le récepteur grâce à l'ouverture relayée par l'invariant de la plurivalence. L'ouverture se définit comme « l'art avec lequel un texte attend et favorise la collaboration du moi du lecteur en vue de l'effet de vie » (Münch 2004 : 224). Le visiteur compétent et performant des maisons entre en contact avec sa société et sa culture. Le théoricien de l'effet de vie ajoute : « Un lecteur est d'autant meilleur qu'il utilise bien les ouvertures qu'on lui propose » (Münch, 2004:224). La visite de ce qui relève du réel est un instrument humain. Hamon, dans ce sens, définit « une catégorie de personnages-référentiels » en tant que porteurs de la culture du lecteur ou du visiteur de maisons (1977:122). Comme à l'école, toute maison d'artistes contient des incomplétudes et des trous que le visiteur se charge de compléter et de co-créer.

La synthèse des arts impliquant le visiteur dans la complétude est déterminée par l'espace précis. Celui-ci est un sanctuaire de l'unité et de l'ordre des œuvres artistiques. C'est ce qu'explique Brossard : « Cette synthèse se fera dans ce que Ernst Stöhr nomme « le meilleur de ce que les hommes de toutes les époques ont pu offrir : l'art du Temple (*Tempelkunst*). Un temple de l'art « au service de l'idée d'espace » précise-t-il, ou pour

l'occasion les peintures, sculptures et objets seront présentés dans un ensemble unitaire » (2010 : 59). Il faut comprendre que l'œuvre d'art totale s'opère dans son temple. Il ajoute : « Pour Wagner, le *Gesamtkunstwerk* s'accomplit au théâtre, il conçoit l'opéra comme une dramaturgie sacrée : chant, musique, danse, poésie et arts plastiques sont mêlés de façon indissociable » (Brossard, 2010 : 57). Le sens de la totalité de l'artiste est perceptible dans les lieux créateurs. Guiyoba revient sur les sensibilités de l'artiste : « Aussi ledit artiste peut-il insuffler à la fois goût, odorat, ouïe, toucher et vue aux œuvres, leur donnant de la sorte une véritable vie, un peu comme s'il se dédoublait en elles en une sorte de transe muséenne » (2019 : 20). Pour ce faire, le sens de la totalité esthétique est porté par les institutions artistiques. Selon Nomo Fouda, l'art que le lecteur peut « goûter, flairer, voir et toucher dans la vie réelle », se trouve dans « l'architecture » (2019 : 68). Le Palais Garnier est personnifié pour montrer sa totalité et sa sensation perçue par son visiteur. Celui-ci se trouve séduit par la beauté artistique et culturelle :

– Garnier a voulu que le spectateur, avant le spectacle, hors de lui, soit pris dans le rêve, dans l'irréel, ne connaisse plus que l'art, soit comme exhaussé dans l'art, disait M. Xavier Rouché. Il faut comprendre ce foyer comme la résultante émouvante et complexe d'un effort vers l'œuvre d'art totale, englobante ; c'est à la fois classique, baroque et romantique, c'est à la fois riche d'or et riche de formes, riche de ferveur et riche de nostalgie (Barillier, 2006a : 72).

Cela dit, ce lieu spectaculaire mêlant le réel et l'irréel, présente le sens de la totalité wagnérienne. La maison d'artistes relève de l'« effet de réel » barthésien et de l'utopie.

3.2. Le récepteur entre la réalité et l'utopie

Le propre du récepteur est de co-créer un idéal social et de vivre dans les arts. Malgré le poids de la réalité qu'éprouvent les arts, l'artiste construit la cité idéale permettant à son étranger de fuir la réalité à travers l'effet utopique. L'homme politique et philosophe anglais, Thomas More, en 1516 dans *Utopia* « fonde ainsi un modèle : celui d'une fiction mettant en scène un gouvernement idéal pour le bonheur de l'humanité » (Aron et al., 2008 : 125). C'est une société utopique. Pour ce faire, les maisons de l'artiste représentent un environnement propice et utopique qui répond aux sensibilités et attentes du touriste. Parlant de l'art, Berthet montre qu'il s'agit, en réalité, d'un travail de la création d'un univers approprié à l'homme culturel : « Il s'agit donc de la création d'un autre monde, d'autres mondes, d'autres possibles » (2010:16).

L'utopie n'est donc pas perdue, mais elle se met en place par les maisons de l'artiste ne suscitant que du rêve de libération de l'homme angoissé. Le théoricien de l'effet de vie clarifie cet avis : « Elle permet de multiplier les expériences, de s'imaginer dans des destins divers, d'échapper à l'ennui de la vie réelle, à ses angoisses et à ses tracas. La vie artificielle offre à l'auteur et au lecteur une liberté de choix, une facilité de décision, une rapidité d'exécution qu'ils n'auront jamais dans la vraie vie » (Münch, 2004 :115-116). C'est dans l'utopie que s'opère la magie des œuvres d'art perçue par le visiteur de musées, d'écoles d'arts et d'autres institutions artistiques.

Les grands artistes de toutes les cultures ont toujours vécu dans un cadre émouvant, plaisant et utopique dans lequel leur visiteur vit dans un état d'effervescence et de plénitude. La visite du touriste Gérard est une preuve évidente : « Car à sa première visite au Palais Garnier, au mois d'avril, il s'était senti dans un monde infiniment trop beau pour lui, infiniment lointain, et qui ne l'accueillerait jamais qu'en songe » (Barilier, 2006a : 66). Par ce cadre, le visiteur se retrouve au paradis terrestre. Nous pensons que l'homme a toujours été fasciné par les lieux où la nature et la culture cohabitent, créent des formes certaines et particulières au touriste. Ces lieux esthétiques et poétiques se caractérisent par une sorte de feu d'artifice mettant le récepteur dans une société modèle inscrite dans son esprit *a priori* par ce que Münch appelle « les formes abstraites » (2004). Comme cet homme politique et philosophe anglais, Thomas More qui crée l'*Utopia*, l'artiste met en scène les maisons utopiques s'inscrivant dans la réalité socioculturelle du visiteur.

La vie artificielle, c'est la fascination de l'homme réel. L'imaginaire et le réel s'imbriquent dans les ateliers d'artistes pour exprimer l'utopie du visiteur : « En tant que vie artificielle, l'art apparaît comme une manifestation de la vie du public-récepteur à travers ses identités culturelles, son histoire et ses expériences » (Soumbai, 2021 : 7). Récepteur de l'utopie, le visiteur, dans l'atelier, entre en contact avec sa réalité : « L'œuvre d'art, toujours au seuil entre cette nouvelle réalité et l'utopie, représente encore une fois l'enjeu majeur pour une révélation de sens : plus spécifiquement d'un sens souterrain, invisible, prenant toujours forme dans des œuvres concrètes » (Belvilacqua, 2010 :50). C'est pour cela que les œuvres d'art font coïncider l'auteur et son récepteur, car l'effet de vie prend presque toute la place de la vraie vie du récepteur. Si la mer est le point d'arrivée des fleuves, la vie est celui des maisons de l'artiste qui y vont par des voies/voix diverses. Ces dernières sont des différents arts. La coïncidence de la vie et de son effet

trouve sa place totalement, non seulement dans les arts et œuvres d'art, mais surtout dans les lieux de vie et de création de l'artiste. Il est donc de nature à déduire que le roman de Barilier constitue un lacis artistique et sensoriel emmenant le visiteur vers la complétude et la totalité des demeures et des ateliers de l'artiste.

Conclusion

Au total, nous pouvons retenir que Barilier défend la magie des maisons de son personnage de l'artiste dans la supplantation de la réalité. La question des maisons/ateliers de l'artiste pose le problème de la conciliation de l'effet de vie et de la vie du visiteur. Ces lieux de création esthétique et utopique permettent au visiteur de retrouver le sens de sa vie réelle. Les frontières traditionnelles entre le maître des maisons textuelles et son visiteur deviennent poreuses et fluides. La théorie esthétique münchénienne opère cette superposition du fictif et du réel dans ce roman de Barilier. Ainsi, la vie artificielle résultant des cadres esthétiques et la vraie vie relevant du monde extérieur, se rencontrent, s'influencent et se complètent pour donner lieu à une vie utopique dans laquelle le récepteur s'épanouit pleinement.

[Martin Soumbai](#)

Références bibliographiques :

- Aron, Paul et al. (2008). *Les 100 mots du littéraire*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Barilier, Étienne (2006a). *Ma seule étoile est morte*, Carrouge-Genève: Éditions Zoé.
– (2006b). *Mozart, Casanova*, Carrouge-Genève: Éditions Zoé.
- Belvilacqua, Camilla (2010). « Seuils de l'art entre utopie et réel », In : *L'utopie Art, littérature et société* (sous la direction de Dominique Berthet), Paris : L'Harmattan, pp. 47-54.
- Berthet, Dominique (2010). « L'art, une utopie incarnée ? », In : *L'utopie Art, littérature et société* (sous la direction de Dominique Berthet), Paris : L'Harmattan, pp. 13-23.
- Brossard, Lise (2010). « L'œuvre d'art totale, une utopie ? Utopie et œuvre d'art totale », In : *L'utopie Art, littérature et société* (sous la direction de Dominique Berthet), Paris : L'Harmattan, pp. 55-69.
- De Chazal, Malcolm (1948). *Le sens-plastique*. Paris : Gallimard, Collection « Blanche ».
- Guiyoba, François (2012). « Introduction », In : *Entrelacs des arts et effet de vie* (sous la direction de François Guiyoba). Paris : L'Harmattan, pp. 7-13.
– (2019). « La polyvalence des artistes et l'entrelacement des arts en Afrique noire traditionnelle : le témoignage des esthètes », In : *Revue internationale d'art et d'artologie*, Numéro 3 (sous la direction de François Guiyoba), ENS de Yaoundé (Cameroun), pp. 9-21.

- Hagège, Claude (2020). *La musique ou la mort*. Paris : Odile Jacob, Septembre 2020.
- Hamon, Philippe (1977). *Pour un statut sémiologique du personnage*. Paris, In *Littérature*, n° 6, pp. 86-110.
- Münch, Marc-Mathieu (2004). *L'effet de vie ou le singulier de l'art littéraire*, Paris : Honoré Champion, collection « Littérature générale et comparée ».
- (2014). *La Beauté artistique. L'impossible définition indispensable Prolégomènes pour une « artologie » future*, Paris : Honoré Champion, collection « Champion essais ».
- Weber, Edith (2018). « Françoise Nicol : Yves Picquet. Du paysage à l'atelier », In : *Revue internationale d'art et d'artologie*. Numéro 2, Décembre 2018, pp. 152-153.
- Nomo Fouda, Floribert (2019). « Arts, médias et ouverture esthétique dans l'œuvre de Camille Nkoa Atenga », In : *Revue internationale d'art et d'artologie*, Numéro 3 (sous la direction de François Guiyoba), pp. 62-76.
- Quiniou, Yvon (2018). « L'œuvre d'art et l'intime », In : *Revue internationale d'art et d'artologie*, Numéro 2, Décembre 2018, pp. 32-38.
- Rieusset-Lemarié, Isabelle (2012). « S'ouvrir à l'altérité des arts et du destinataire : la synergie de l'effet de vie esthétique », In : *Entrelacs des arts et effet de vie* (sous la direction de François Guiyoba). Paris : L'Harmattan, pp. 59-81.
- Soumbai, Martin (2021). « L'inscription du personnage de l'artiste dans l'effet de vie : Une analyse de *Mozart*, *Casanova* et *Piano chinois* d'Étienne Barilier », [En ligne], mis en ligne le 12 octobre 2021, consulté le 25 octobre 2021 sur www.effet-de-vie.org (rubrique « Articles de fond »)

5. LA CHAMBRE-ATELIER DE GIORGIO DE CHIRICO

Murielle Martin

Heinrich Heine Universität, Düsseldorf, Allemagne

Résumé

Dans cet article, il est question du peintre De Chirico qui ne travaille pas seulement une surface à peindre mais « construit » des « lieux imaginaires » où tout évolue selon le parcours de recherche du texte narratif d'Hebdomeros. Il semble alors intéressant de croiser l'approche de la réalisation picturale de *La mélancolie du départ*, 1916 comme résultat littéraire et pictural dans la Chambre-atelier de l'artiste. Ce sens de l'espace imaginaire et de son rayonnement se retrouve dans l'approche phénoménologique que nous introduisons pour montrer que De Chirico laisse venir à lui les divers lieux de son existence pour les faire adhérer à nouveau à un rêve dans un rêve reconstitué (*Intérieur métaphysique et soleil*, 1971). De fait, cette perspective souligne la nature dynamique de l'œuvre littéraire et picturale soumise à une esthétique de l'éphémère qui correspondrait à la culture des flux contemporains. Revaloriser l'éphémère, c'est vouloir suivre De Chirico dans une sorte de rêverie qui oblige le lecteur ou le spectateur à produire son propre imaginaire de l'entre-deux (sortie vers l'extérieur de soi, retour vers l'intérieur de soi) pour s'orienter, par rapport au jeu de l'alternance entre ce qui disparaît et ce qui reste à découvrir dans le tableau en suivant les dynamismes antagonistes de l'écrivain-peintre dans sa chambre-atelier.

Mots-clés : approche phénoménologique, résultat littéraire-pictural, esthétique de l'éphémère, rêve dans un rêve, lieux imaginaires.

Abstract

In this article, it is the matter of the painter De Chirico who did not only paint on surface, but he constructed an imaginary space where everything was advanced according to the route of procession of search of the narrative text of Hebdomeros. It looks to be interesting to evoke and approach the pictorial realization of (*La mélancolie du départ*, 1916) as a result of the literary and pictorial in the studio-chamber of the artist. This sense of an imaginary space and his diffusion one rediscovers in the phenomenal approach which introduces us to display that De Chirico and to give way to diverse places of his state of being to adhere again in an dream involved in an new one (*Intérieur métaphysique et soleil*, 1971). In fact this perspective emphasizes the dynamic in the literal and pictorial Works under the aesthetic of the ephemeral adapted in the contemporary flow of the actual culture. To allow a new image to the ephemeral leads to follow De Chirico in a special dreaming that helps the reader or the spectator to introduce their personal imaginary of inside-outside and to have a new chance to discover among the works the antagonistic dynamics in the specific "studio-chamber".

Keywords : phenomenal approach, procession of search of narrative text, aesthetic of the ephemeral, dream in an new one, imaginary spaces.

«Ombre de droite à gauche, souffle frais qui fait oublier – elle tombe comme une feuille énorme projetée. Mais sa beauté est la ligne : énigme de la fatalité, symbole de la volonté intransigeante» (De Chirico, *Sentiment africain*)

Lettre adressée à Monsieur Giorgio De Chirico

Monsieur Giorgio De Chirico, Bonjour,

Imaginez-vous que j'ai visité, au Château de Cagnes-sur-Mer, votre atelier intime en 1980. J'ai pensé depuis des années à votre parcours de vie et je vous admire. Vous avez commencé vos études de peinture à Athènes et vous les avez poursuivies à partir de 1906 à Munich. Universellement connu comme peintre, vous êtes l'auteur d'un nombre de textes théoriques et narratifs rédigés, pour la plupart, en français. Maintenant, je vous imagine allongé sur votre lit, tout en regardant les fissures du plafond de votre *chambre-d'atelier*. De cette observation, vous avez développé mentalement des lignes et des courbes en évolution dans des projections obliques surplombées par des zones d'ombre de droite à gauche. Je vous aperçois, subitement vous déplacer de votre lit à votre table de chevet pour y inscrire le mot d'Isabella. Vos doigts sont encore rougis par les pigments. Quel mystère de la création vous nous invitez à suivre dans votre *chambre-atelier* ?

N'oublions pas que vous publiez en 1929 à Paris votre premier roman, *Hebdomeros* où vous évoquez votre univers mental des années 1910-1915. La même année, vous commencez l'écriture d'un nouveau livre dont le titre provisoire est *Monsieur Dudron*. À mi chemin entre *Hebdomeros*, œuvre métaphysique (1929) et le récit autobiographique de *Souvenirs de ma vie* (1945), *Monsieur Dudron* couvre les deux registres. Il est aussi une profession de foi sur votre métier de peintre dont la grandeur et la décadence sont analysées par la voix d'Isabella Far, l'amie philosophe de *Monsieur Dudron* dans le roman. L'ouvrage apparaît, sans nul doute, comme votre autoportrait dont les souvenirs sont autant rêvés que réels et dont les interrogations sur la peinture nous parviennent renvoyées par un discours théorique qui n'est pas sans humour. Écrivain ou peintre, blotti dans sa *chambre-atelier*, vous avez continué la peinture avec une technique du « pinceau mou », en accumulant : natures mortes, personnages sans visage, espaces restreints ou parfois, au contraire des espaces en dispersion qui sont des parodies de votre première manière de peindre (*L'Ouverture du bal*, 1929).

Dans cette lettre, je fictionnalise votre *chambre-atelier* en tant que lieu d'inspiration d'un être-créateur qui démontre que l'*écriture picturale* instaure l'idée d'un être humain, placé entre les visions que secrète la chambre elle-même (espace privé et intime, *Intérieur métaphysique et soleil*, 1971) et l'espace public (*Les Places*) traversé par les fantômes en *fluence* entre des décors architecturaux (arcades de Ferrare et de Turin). À l'issue de cette folle trajectoire créative, votre geste d'artiste montre une sensibilité extrême fondée sur une *interférence poétique de paysages* vécue dans une « chambre-atelier » devenue la « maison imaginaire » de vos rêves.

Ne serait-ce pas posé un plan d'articulation poétique de la rencontre entre «peindre et écrire» (*écriture picturale*) comme résultat d'une expressivité dominée par le résultat d'un déplacement physique comme celui d'être allongé dans le lit, assis sur sa table, de se mettre debout pour atteindre les toiles peintes au rythme de l'inspiration, de la mémoire ? N'avez-vous pas rêvé précisément cette nuit l'irruption d'une silhouette humaine placée entre des ciels menaçants ? Le dormeur n'est-il pas celui qui s'offre tous les fantasmes pour échapper à la mélancolie d'être né sur une terre hostile (*La mélancolie du départ*, fig. 4) ? Permettez-moi de vous redemander si votre écriture-peinture ne serait-elle pas une écriture du visible subjectif vécu dans votre *chambre-atelier*.

Je retiens un peu mon souffle pour vous exprimer que votre écriture picturale instaure sans aucun doute le geste d'un être humain devenu *Magicien-créateur*, placé entre les visions que secrète la *chambre-atelier* elle-même. La chambre à coucher, « sorte de nid(s) aménagé(s) au cœur de nos repères, (...) où l'on est rêvé par hérédité et la fonction du rêve est de maintenir l'hérédité psychologique¹ » en s'enfermant les « rideaux baissés et portes closes et surtout dans les coins des chambres aux plafonds bas² » rend l'individu suspect. Le lieu est la *chambre des échos* (Proust) qui prédestine l'être humain à un éveil de souvenirs suspendus en une chaîne continue ou discontinue d'espaces imaginaires qui rend le dormeur sensible à la pleine lumière ou au contraire à la nuit maléfique et sournoise. Finalement, l'intérieur de la chambre devient une cellule magique d'observation du monde et un balcon comparé à un navire d'où surgirait le « Neptune blanc et le Neptune

1 Pascal Dibié, *Ethnologie de la chambre à coucher*, Paris, 1987, Grasset & Fasquelle, p. 185.

2 Giorgio de Chirico, *Hebdomeros*, Paris, Flammarion, coll. L'Âge d'Or, 1964, p. 53.

noir annonçant le dieu du Nord et celui du Sud³ » et agissant comme ces spectres aveugles de Boecklin.

Si nous retenons l'idée de voyage⁴ à travers les mots, c'est l'évocation poétique, sorte d'obsession ontologique de la connaissance qui dirige votre imaginaire d'artiste vers une errance salutaire et toujours plus lointaine des expériences par d'autres exils d'images. Peut-être faudrait-il revenir à la « merveilleuse histoire de l'art autour de la manière dont les peintres disposent les indices visuels des odeurs et des sons⁵ » et accepter la cosmologie des *êtres-fantômes* qui élargissent le pouvoir narratif du créateur à une dévolution totale aux images comme des incarnations tridimensionnelles de personnages imaginaires et de lieux, tout à la fois ? Idéale, la chambre-atelier accueille toutes les aventures du héros *Hebdomeros* que l'on trouve sans cesse confronté à une proximité des mêmes poètes et des mêmes philosophes toujours abrités dans l'ombre de leur chambre par « des lettres blanches et des lettres solennelles comme une inscription lapidaire qui s'avanceraient un peu de partout⁶ ». Et, les mots sont comme les images revenues à la surface de la mémoire : « Il [Hebdomeros] se rappelait vaguement une chambre n'ayant pas de fenêtre du côté de la mer ; par l'unique ouverture, exposée au nord, ce qui conférait à la pièce un éclairage d'atelier, on apercevait au loin une partie de cette longue montagne dont l'autre descendait vers le golfe et, plus près, des arbres, surtout des pins⁷ ».

3 *Ibid.*, p. 37.

4 Consulter Bruce Chatwin, *Œuvres complètes*, Paris, 2005, Grasset & Fasquelle, chap. Anatomie de l'errance. «Celui qui ne voyage pas ne connaît pas la valeur des hommes, disait Ibn Battuta (...) le voyage n'élargit pas seulement les horizons mentaux, il structure l'esprit», p. 1447. De Chirico est comme Proust, il est le «voyageur en chambre». Voir l'article Caroline Martin, «L'oreille proustienne : la machine auditive et visuelle», *Contemporary French and Francophone Studies*, SITES, vol. 9, n° 2 avril, 2005, pp. 191-200.

5 Arthur Danto, *L'assujettissement philosophique de l'art*, trad. Claude Hary Schaeffer, Paris, éd. du Seuil, coll. Poétique, 1993, p. 120.

6 Giorgio de Chirico, *Hebdomeros*, Paris, Flammarion, coll. L'Âge d'Or, 1964, p. 73

7 *Ibid.*, p. 21.



1. *Intérieur métaphysique et soleil*, 1971

Votre âme rêveuse utilise le phénomène de la mémoire où s'affirme encore la zone silencieuse d'un espace créé par les objets de l'atelier et les fantômes nocturnes qui les traversent (*fig. 1*). L'altérité se négocie par le regard entre les intervalles des choses et vous n'avez pas travaillé sur une surface blanche ; vous avez commencé par un texte narratif qui nous stimule aussi à voir avec vous, le surgissement de nouvelles images correspondant exactement au paysage d'une ville rêvée dans une *chambre-atelier*. C'est votre âme rêveuse devenue une chrysalide en voie de métamorphose sous l'influence solaire et rien ne peut l'arrêter à continuer à vivre le ciel rêvé avec un mot « magique qui brillait comme la croix de Constantin⁸ ».

Maintenant, je ressens votre présence et vous tentez d'écouter les spectres qui sont les «voix des autres» et l'évocation des images de la pensée vagabonde renforce l'image d'une forme artistique aux diverses parties qu'il

8 *Hebdomeros*, p. 130.

faudrait peindre sans trop attendre pour encore exister. Et surtout, il convient de signaler que «reconnaître ses ancêtres qui sont vite décomposés⁹», c'est accepter de se retirer dans un espace pour retrouver l'origine de soi même. Votre cas est exemplaire puisqu'il nous renvoie à l'idée d'«être étranger à soi» en évolution dans une sphère humaine non communicative et hostile. On vous perçoit *peintre* qui meurt de l'usage de la superposition des mots – d'objets ou de silhouettes figurales sur une autre surface de vision – dynamisée par l'introduction de l'espace poétique vidé de sa substance de représentation. Ainsi sera largement négligée votre conception de la peinture pour ne retenir que l'espace libre laissé à l'écriture toujours en interférence entre les figures théâtrales placées dans la *chambre-atelier* avec à l'intérieur, les places publiques devenues des lieux austères. Nous découvrons dans vos œuvres une modernité dans l'acte de superposer diverses surfaces en *fluence*.

En nous appuyant sur l'ouvrage *Hebdomeros*, il nous est possible de reprendre votre parole intime, tout en sachant que le peintre «mourait lentement, et sa maison mourait avec lui¹⁰». Ce qui importe avant tout, c'est de préciser que la *chambre-atelier* se transforme en maison de théâtre où l'on voit «le diable tirant à la carabine dans une chambre, puis ouvrant la fenêtre et se jetant dans le vide comme un plongeur dans l'eau¹¹» et la connivence magique d'un contact avec un espace façonné par l'illusion créatrice de l'enfant émerveillé par l'entrée du soleil dans la chambre et le ciel d'automne «bleu comme un morceau de papier tendu¹²» (*Intérieur métaphysique et soleil*, fig.1.).

La *chambre-atelier* est réelle, vivante et provoque le sujet contemporain que nous sommes, à se métamorphoser, à travers les balbutiements et les travestissements d'une Voix intérieure (conscience) qui aident à écrire. L'activité du *moi-écrivain* revient sur soi et l'attention au signifiant passe d'une conception orphique à la poésie qui est musique. Et, dans le sens d'une inspiration divine, la conscience s'ouvre à l'inattendu du monde, au

9 *Hebdomeros*, p. 65. « Hebdomeros se vit lui-même, nu et agenouillé, comme Isaac s'offrant au sacrifice » et « c'étaient les ombres projetées sur le mur par la lanterne posée par terre qui naturellement évoquaient ces souvenirs chez un homme à l'imagination puissante et à la tête farcie de lectures », p. 66.

10 *Hebdomeros*, p. 31. L'espace de la chambre-atelier est un lieu pour fluer mentalement dans les intervalles de la pensée qui favorise la disparition du Moi-peintre et le remplacement par le Moi-écrivain qui assure sa propre progression vers la substance métaphysique laissant apparaître la trace du geste auquel renvoie la parole. Selon notre interprétation, l'écriture picturale invite à sentir le silence de la chambre-atelier ou de la maison d'artiste grâce à l'ombre pénétrante des fantômes évoqués par l'artiste qui réapparaissent au loin.

11 *Hebdomeros*, p. 61.

12 *Hebdomeros*, p. 27.

dynamisme de la métaphore jusqu'à la capacité d'interpréter les réminiscences de la mémoire¹³ livrée à l'assujettissement de la Voix poétique. Mais justement, l'«éveil phénoménologique» favorise la *peinture métaphysique* pour introduire l'artifice dans une dimension introspective et imaginaire (*fig. 1*).

Peintre et rêveur, vous avez pratiqué l'art de voir et de dire ce que vous avez vu antérieurement «comme chacun le sait à l'invention de la poésie proprement dite [...] et hors des vicissitudes de la mode¹⁴». On comprend que vos places publiques ne sont pas destinées à la promenade. Les *Places d'Italie*, compositions emblématiques favorisent une perspective visuelle de décors architecturaux et une fuite vers un autre «lieu» (espace mental) favorable à «un spectacle de la vie» ou à «une scène du monde».

«Fuis, fuis vers la ville carrée et radieuse» (*De Chirico*)

La perspective intimiste de la *chambre-atelier* procède de la même magie que l'artifice des places peintes (perspective visuelle et futuriste). Votre écriture demeure celle d'un peintre qui laisse vibrer les mots¹⁵, les objets et les visions par les associations plus ou moins fantasques de la parole naissante au soleil levant (*fig. 1*). Si le héros d'*Hebdomeros* vous représente, il en est le double «métaphysique», sorte de Zarathoustra vagabond et visionnaire en interaction à travers des mots qui sont comme des «images en fluance¹⁶». Si le ciel est texte, il est aussi l'ombre d'une girouette menaçante :

Alors Hebdomeros évoquait *la délivrance* ; les machines volantes et ces phalanges invincibles de guerriers blancs casqués d'or qui auraient écrasé les méchants sous leur talon vengeur et, dans le monde enfin pacifié, auraient régénéré l'humanité à l'ombre de leurs étendards couleur de ciel¹⁷.

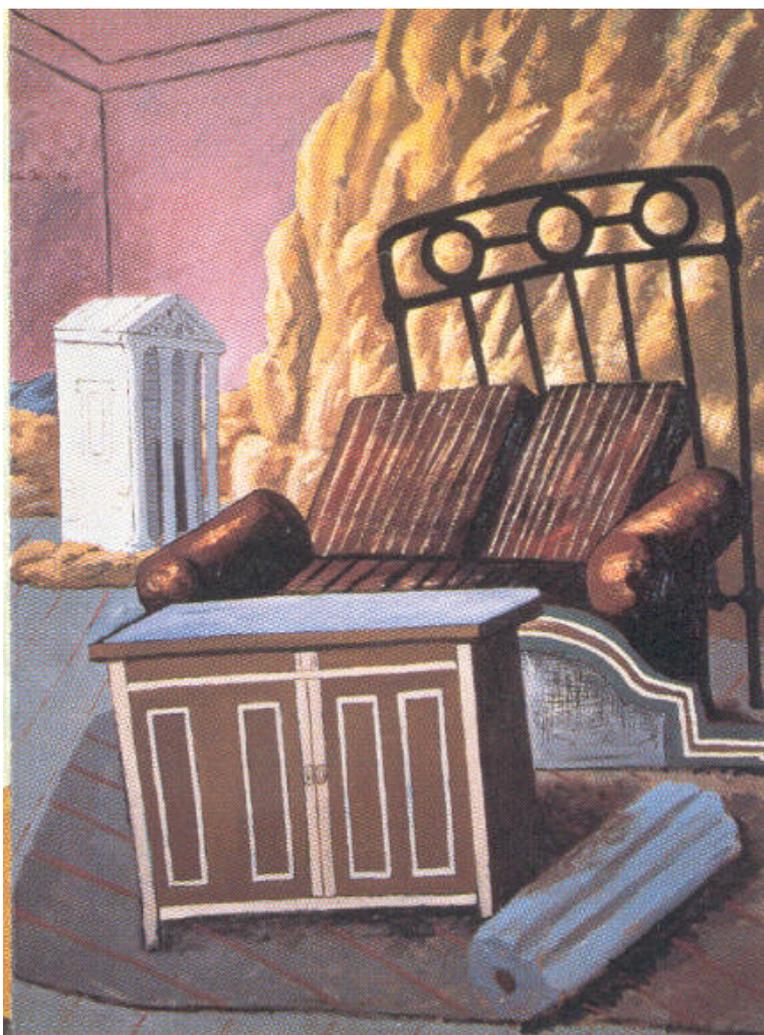
13 « Hebdomeros, était enfant (...) » et voyait « le diable tirant à la carabine dans une chambre, puis ouvrant la fenêtre et se jetant dans le vide comme un plongeur dans l'eau », p. 61, *Hebdomeros*.

14 *Hebdomeros*, p. 225.

15 Friedrich Nietzsche, *Généalogie de la morale*, Paris, Flammarion, 1996, « L'utilité d'une chose, d'une forme, d'une organisation, jusqu'au principe de sa genèse : l'œil est fait pour voir, la main pour prendre » et le philosophe poursuit par « l'histoire d'une chose, d'un organe, d'un usage peut ainsi constituer une chaîne incessante de signes, de réinterprétation et de réajustements (...) », p. 89.

16 Voir Murielle Martin, *Écoute et Fluance*, publication prochaine, Les éditions L'Harmattan.

17 *Hebdomeros*, p. 170.



2. De Chirico, *Meubles dans une chambre*, 1927.

Le quotidien au service d'une mythologie secrète retranscrit une expérience basée sur votre écriture en réaction contre le réel. Vous vous découvrez l'écrivain dans la description des espaces où naissent les objets comme traversés par les fantômes. Regardez avec moi votre tableau « Les meubles dans une chambre » ; nous évoquons un tourbillon violent au sein de votre *chambre-atelier*. N'éprouvez-vous pas, aussi avec nous, que tout est en mouvement et change de place ? N'éprouvez-vous pas une sorte de tourbillon visuel et mental ? Je ressens que vous avez besoin d'espace afin de mieux respirer. Vous avez besoin d'écrire pour ne pas oublier ce que vous ressentez. N'avez-vous pas souvent répété que la sphère du quotidien demeure un travail continu de mémoire pour gagner en plasticité dans les formes articulées dans les mots afin de créer une ambiance activée par la mise en valeur de la lumière ? Votre *chambre-atelier* est maintenant dans l'obscurité. Pourquoi est-elle ainsi ? Le soleil apparut dans « Intérieur métaphysique et soleil de 1971 »

a disparu. Heureusement les fantômes conspirent contre vous et vous luttez encore. Vous n'y pouvez rien. Ceux-ci naissent à nouveau dans un autre espace poïétique¹⁸ et au début de vos *Mémoires*, vous vous souveniez que «le plus lointain souvenir que j'aie de ma vie, c'est le souvenir d'une chambre grande obscure et triste» pour affirmer, par la suite, que la place est la *chambre-atelier* en tant que refuge second. La «place» est le lieu d'une mémoire blessée où la chambre est le relais à appliquer, c'est-à-dire un mode d'expression par la peinture en provoquant l'écriture, lieu secret du mouvement de dérive vers les songes. Avec pour conséquence que vous avez construit un «lieu-récit» de vous-même, en gardant en mémoire le phénomène perceptif et auditif des bruits du monde à partir de la *chambre-atelier*. L'œil voit les couleurs et ce que l'on entend, c'est la voix. La voix émerge de la gorge et de ses cavités, en intensifiant la percussion même de son écho. Au loin, on entend *Delphoi ! Delphoi ! (Hebdomeros)*. L'action du texte récité réveille l'être humain à fonder une ontologie du Moi prêt au jeu déterminant de la conscience dévorante, à l'entrée de tous les événements auditifs, visuels et mentaux. Il y a une *anagôgê* (dans le sens d'une montée) d'une signification fondée par un retour sur soi-même. L'imagination augmente la tension de la montée du silence des paroles. Les paroles se brisent et le silence devient l'image du langage par le jeu du débordement d'images mentales. La *terre inconnue* se profile et Hebdomeros «devait attendre, car ce n'était encore que le rêve, et même le rêve dans le rêve¹⁹» qui se déplace dans l'ombre. Ainsi, la conscience d'Hebdomeros se trouve sur une «surface d'écoute, à la fois ombre et trace» en mouvement oscillatoire, fondée sur une évocation fréquente des «dieux émigrés²⁰» encore favorables à l'éclatement verbal de la «matière d'ombres ou de perspectives rêvées». Si l'ombre est liée à la mémoire et à l'oubli, le rapport du corps aux objets serait de l'ordre de l'imagination interprétante entre ce que l'on y introduit (*hineinlegen*) et ce qui s'y trouve déjà (*darinliegt*).

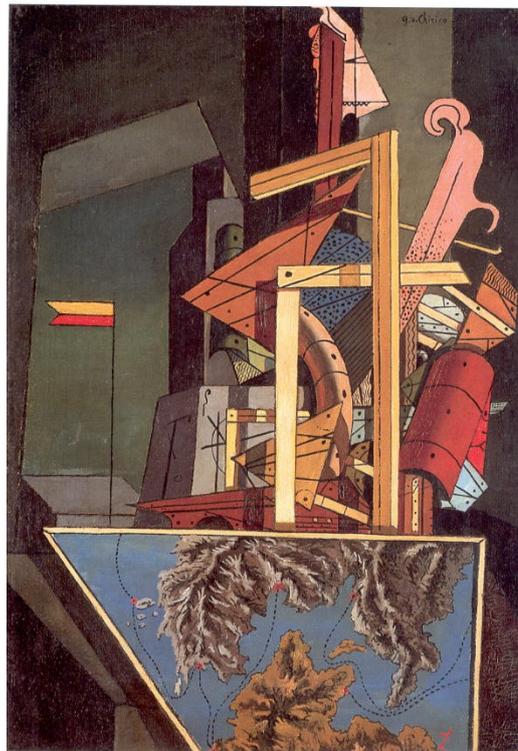
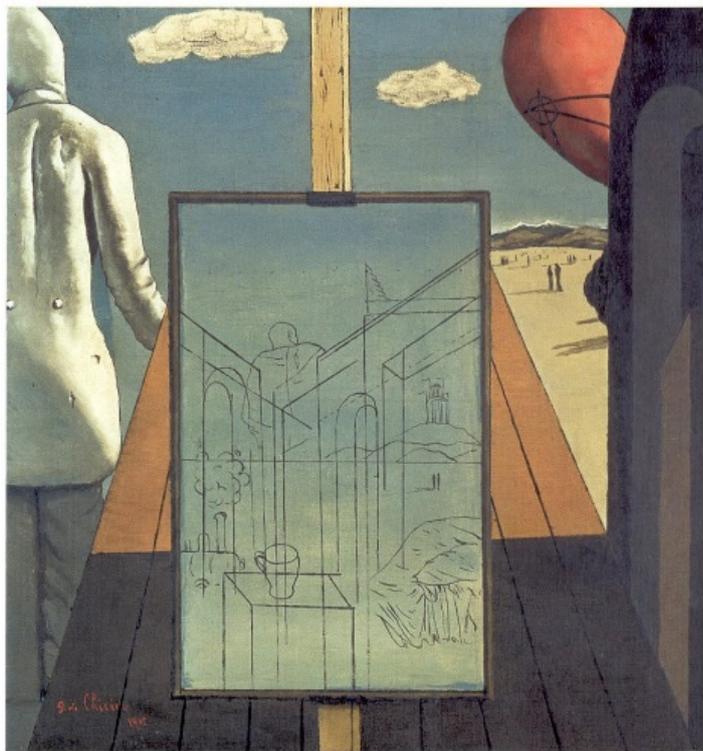
Toucher un rêve, c'est vouloir un réel qui se cache toujours parce qu'il est désirable et adhère à un espace pour la liberté. L'évocation abrupte des «sons qui n'ont pas de lieu» (Proust) renvoie à votre enchantement à accepter l'image visuelle en tant que surface textuelle prête à devenir une illusion absolue : «Quand vous avez trouvé un signe, dit Hebdomeros à ses amis,

18 Poïétique, mot créé par Paul Valéry en 1937 sur le modèle des termes médicaux en usage comme hématoïtique, définition du *Vocabulaire d'esthétique*, P.U.F., coll. Quadrige, 1999.

19 *Hebdomeros*, p. 233.

20 *Hebdomeros*, p. 233.

tournez-le et retournez-le de tous les côtés ; voyez-le de face et de profil, de trois quarts et en raccourci²¹ ».



3. De Chirico, *Le double rêve au printemps*, 1915. 4. De Chirico, *La mélancolie du départ*, 1916

Car c'est bien, en effet, ce que Roland Barthes constate en introduisant l'idée que «si une image n'est jamais vue, elle n'est pas visible et donc une image de l'invisible est impossible» (*Roland Barthes par Roland Barthes*). Une fois levée la difficulté entre mettre en image le *non vu* et peindre un lisible imaginé, il y a bien un *Je* qui se veut différent et «aujourd'hui, la question est donc de savoir si le corps se dérobe à toute analogie dans l'image ou si on lui a substitué des images à travers lesquelles il peut se nier²² ».

Le lisible selon Lyotard est ce qui retient l'écrit à une énonciation dont l'absence doit conduire à rééquilibrer le système par un détournement compensateur. Dès lors, on retrouve en suivant l'«écriture du peintre ou l'écriture du visible». La peinture apporte une «matière» en interaction avec les mots comme aide à un soubassement, par couches à la construction mentale. Alors que la géométrie opérante des formes non structurées du rêve transite grâce à la séduction des fantômes avides d'être dans le «vivre

21 *Hebdomeros*, p. 87.

22 Merleau Ponty, *Signes*, «Le philosophe et son ombre», Paris, Gallimard, 2001, p. 265.

poétique» des chairs comparables à «un bric-à-brac de boyaux et d'architectures expulsés de ventres débordants ou réunis métaphoriquement en groupes de gladiateurs» (*Hall des gladiateurs*). Le plâtre peint sur les constructions architecturales devient la «matière-écriture» par grattage et ponçage des matières en excès. Nous constatons que votre poésie est une motivation orientée parce qu'elle «fait plutôt entendre ce qu'on n'avait jamais entendu et la pensée – ce qu'on ne savait pas qu'on entendait²³» pour qu'enfin : le «dire» et le «vivre» gagnent en présence par le «prière d'insérer» :

Ce livre [*Hebdomeros*] exige qu'on le regarde ainsi qu'on regarde un tableau. Alors, de ces pages compactes comme des sédiments granitiques, on sent monter le souffle vaste, la chaleur féconde, non de cette poésie stérile et hystérique qui traîne par les bouges littéraires, mais de la Poésie-Mère, génitrice des dieux.

Nous comprenons que les autres moments de l'«écoute des mots» ou des «ombres imaginées» adhèrent à la potentialité d'une actualité picturale. Seriez-vous en accord avec mon interprétation d'une réhabilitation d'un sens commun par l'ouverture d'un espace de communication entre les sujets en interaction des deux codes verbal et visuel ? Notre survie ne tiendrait-elle pas à la construction d'un espace mental suggéré par le *Je*, en rebondissement dans la conscience éveillée ? Le « *Je* » se veut parfois, hors du rythme, et s'intègre pourtant à un système fini où la fibre sonore en suspens autoriserait le recours à la métaphore interprétative d'un *Je* métamorphosé, à travers les balbutiements et les travestissements même du Moi. Ce qui me fascine en vous, c'est l'association permanente d'une interactivité du Moi singulier/pluriel qui sort de lui-même et atteint le monde dans sa forme panthéiste et enveloppante d'un panorama de théâtre, factice et éphémère. La matière picturale et verbale a été influencée par des décisions écartant l'engagement théorique afin que la matière «écriture-peinture» ne se conçoive plus selon des règles préétablies. Loin de devenir un produit fini, elle accueille les différences, l'hybridation des formes et des techniques, de l'écriture sur la brèche, afin de rendre le monde possible à une pensée poétique, libre, vivante et subversive - en respectant peut-être une «écriture picturale» et une «plasticité poétique».

23 Henri Meschonnic, *Le veau dort, Poésies contemporains*, sous la direction de Daniel Guillaume, Le temps qu'il fait, 2002, p. 32.

Nous sentons tout au long de nos recherches que vous aspirez à l'acte poétique en tentant le passage mental possible en ouvrant une fenêtre sur la «scène du monde». Les *Intérieurs* du peintre montrent des cartes géographiques (*fig. 3.* et *fig. 4.*) peintes après «les après-midis interminables dans la *chambre des cartes géographiques*²⁴ (côté jardin)». Subitement, le lecteur est dirigé vers un «lieu sévère dont la porte solennelle était encore close²⁵» et vous glorifiez un moi à dépasser en aidant la mémoire à développer un pur excès à reprendre avec soi. Votre écriture soutient encore le flux de l'élan poétique et rien ne coïncide plus avec soi, et c'est ce que l'on nomme *Desum* (absence).

Être affecté et continuer dans les sphères de la fenêtre ouverte, c'est laisser venir à soi les frères d'ombre²⁶ toujours présents, côte à côte, dans les premiers tableaux du peintre sans oublier que les panoramas pompeux de bords de mer helléniques annoncent un détachement radical des chambres matricielles où il était bon de somnoler. Tout reprend sa place avec vous et Hebdomeros partageant un attrait particulier pour les fantômes et le plaisir de mourir de joie, comme le chien d'Ulysse et constatant que quelqu'un attend et que le «cycle métaphysique, désormais, est fermé²⁷».

Enfin, je vous l'avoue le jeu de l'altérité et de l'espace, du réel et de l'imaginaire est installé sur le Web et l'attitude ludique des jeux électroniques des médias favorise l'oubli du monde de la vie et il s'agit maintenant de ne plus mettre en doute votre geste d'artiste capable d'ouvrir le voyage poétique des mots. Vous êtes là dans votre *chambre-atelier* et vous cherchez toujours à être *écouté et entendu* tout à la fois, dans les intervalles des êtres et des choses, et plus spécifiquement parlant, dans l'espace de résonance de l'interférence polyphonique actuelle.

Votre peinture confirme l'importance de l'idée d'un être humain, à se placer entre les visions que secrète la *chambre-atelier* elle-même (espace privé et intime, *Intérieur métaphysique et soleil*, 1971) et l'espace public (les *Places*) traversé par les fantômes en *fluence* entre des décors architecturaux. Vous vivez tourmenté du désir de «voir» et de prendre le parti des choses ou du moins de leur apparence puisque vous vivez triomphalement l'imaginaire

24 *Hebdomeros*, p. 229.

25 La porte close indique un interdit et l'affectation mentale ne retient que l'idée de voyage à travers les mots pour échapper aux oracles qui n'obéissent qu'à la logique du discours.

26 Roberto Casati, *La découverte de l'ombre*, Paris, Albin Michel, 2002, chap. Leçons de ténèbres, citation «Comment l'ombre peut-elle être droite quand le style est tordu», Abû al Faraj.

27 *Hebdomeros*, p. 216.

verbal par l'image peinte. Vous demeurez le Magicien visuel de l'écriture qui survit à notre époque dans une communication interplanétaire nécessaire favorable à la présence subtile et fugitive d'une silhouette humaine qui rêve et s'éveille à l'interférence d'un imaginaire, né de la magie du rêve et de l'utopie. Monsieur Giorgio De Chirico, j'ai des difficultés à vous quitter. Ne vous inquiétez pas, je ne souhaite pas troubler votre sommeil dans votre *chambre-atelier* de tous les temps.

[Murielle Martin](#)

Références bibliographiques :

Bruce Chatwin, *Œuvres complètes*, Paris, Grasset & Fasquelle, 2005.

Roberto Casati, *La découverte de l'ombre*, Paris, Albin Michel, chap. 17. *Leçons de ténèbres*, 2002.

Giorgio de Chirico, *Hebdomeros*, coll. L'Age d'Or, Paris, Flammarion, 1964.

Giorgio de Chirico, Savinio, *Les autres modernes*, catalogue du musée K20, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, 15.09 au 02.12.2001, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz édition, 2001.

Arthur Danto, *L'assujettissement philosophique de l'art*, trad. Claude Hary Schaeffer, Paris, éd. du Seuil, coll. Poétique, 1993.

Pascal Dibié, *Ethnologie de la chambre à coucher*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1987.

Jean-François Lyotard, *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 2002.

Henri Meschonnic, *Le veau dort*, Poésies contemporains, sous la direction de Daniel Guillaume, Le temps qu'il fait, 2002.

Friedrich Nietzsche, *Généalogie de la morale*, Paris, Flammarion, 1996.

Merleau Ponty, *Signes*, «Le philosophe et son ombre», Paris, Gallimard, 2001.

6. LA MAISON DE CAMPAGNE DE JOSEPH KENNGNI : UN CAS D'UNION SYNESTHÉSIQUE DE L'ART EN AFRIQUE NOIRE TRADITIONNELLE

Floribert Nomo Fouda
Université de Yaoundé 1 (Cameroun)

Résumé

Située à Bamendou (Ouest-Cameroun), la villa de campagne de Joseph Kengni, artiste polyvalent passé à la postérité, symbolise la communion synesthésique consubstantielle à l'art en Afrique noire traditionnelle. Sa façade, ses murs, ses balustrades, ses plafonds et ses portes frappent le visiteur, en raison des objets suggestifs qui y sont sculptés. La sculpture, hyper-art, y subsume des hypo-arts dont la fraternisation est source d'effet de vie. Émerge alors un artefact singulier favorisant, par sa force, la co-crédation du synesthète. En lien avec les fonctions des formes artistiques sculptées, ladite co-crédation révèle la cosmogonie, l'ontologie, l'histoire, l'ipsité ; bref la vie en pays bamiléké. Cette maison d'artiste est tellement « réussie » que son intellection anthropologique, idéologique et esthétique nécessite le recours à l'artologie de Marc-Mathieu Münch, à la taxinomie des fonctions de l'art de François Guiyoba et aux aperceptions d'Engelbert Mveng sur l'art et l'artisanat africains.

Mots-clés : maison d'artiste, artefact, visiteur, sculpture, synesthésie, effet de vie.

Abstract

Located in Bamendou (West Cameroon), the country house of Joseph Kengni, a versatile artist who has passed into posterity, symbolises the synesthetic communion that is consubstantial with art in traditional Negro Africa. Its facade, walls, balustrades, ceilings and doors strike the visitor because of the suggestive objects sculpted there. The sculpture, hyper-art, subsumes hypo-arts whose fraternization is a source of life effect. A singular artefact emerges whose strength favours the co-creation of the synesthete. In connection with the functions of the sculpted art forms, the said co-creation reveals cosmogony, ontology, history, ipsity; in short, life in Bamileke lands. This artist's house is so 'successful' that its anthropological, ideological and aesthetic intellection requires recourse to Marc-Mathieu Münch's artology, François Guiyoba's taxonomy of the functions of art and Engelbert Mveng's insights into African art and crafts.

Keywords: artist's house, artefact, visitor, sculpture, synaesthesia, life effect.

Introduction

À propos de la fraternisation des arts en Afrique traditionnelle subsaharienne, François Guiyoba observe qu'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 » (2017 : 33). L'artiste et ses admirateurs, spectateurs, auditeurs, amateurs ne sont donc que des synesthètes dans ce continent où « 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 » (*Ib.*).

La maison de campagne de Joseph Kengni, artiste camerounais passé à la postérité, m'a permis de vérifier ces postulats, à la faveur d'une visite-découverte effectuée en date du 21 décembre 2021. Art-synthèse, c'est-à-dire lieu de rencontre, de juxtaposition, de coexistence, de croisement, de concurrence et même de reconfiguration des autres arts et, au-delà, des autres médias, l'édifice en question est bâti à Bamendou, village de la région de l'Ouest-Cameroun. Anodin au premier abord, il se mue, au fur et à mesure que j'en sonde les anfractuosités esthétiques et les trésors, en un labyrinthe d'œuvres d'art sculptées. La sculpture s'érige, dès lors, en un hyper-art subsumant des hypo-arts, un véritable maelstrom synesthésique innervé par des vécus, des images, des expériences, des idiosyncrasies, des rythmes du terroir africain. Pour peu qu'on en ait une préhension esthétique, le chef-d'œuvre, unique en son genre dans la localité, dévoile tout un verbe poétique qui le transforme en un vecteur de l'histoire, de l'ontologie, de la cosmogonie, de l'ipséité ; bref de la vie en pays bamiléké (ethnie camerounaise).

Émerge, en conséquence, un artefact singulier mettant en surplomb la dialectique du singulier et du pluriel et charriant, de la sorte, un effet de vie plus puissant et fécondant que celui suscité en régime fictionnel, à savoir par les œuvres théâtrales et poétiques de Joseph Kengni¹. La présente étude évalue ledit effet, inséparable, on le verra, de l'union synesthésique susmentionnée. Elle montre notamment comment les formes artistiques spéculaires de l'étymon esthétique de la maison nourrissent, de par leurs fonctions, une faille interstitielle entre l'antériorité du peuple bamiléké et le présent du visiteur esthète et synesthète. Dans la pratique, Joseph Kengni était un artiste polyvalent, à la fois dramaturge (directeur-fondateur de la troupe *Théâtre de l'espoir* en 1969), poète, metteur en scène, conteur, peintre, dessinateur et sculpteur. Son *oikos* (espace vital) s'apparente à un écrin de la *Gesamtkunstwerk* wagnérienne. Partant, il est caractéristique de cette polyvalence. À ce titre, il ne manque pas de saisir l'âme sensible, préoccupée désormais à investiguer sur l'animus du créateur. L'observateur cherche en

1 En voici quelques-unes : Un père aux abois (drame en quatre actes, 1970), Un amour adultère (tragi-comédie en trois actes, 1982), Dans le pétrin (satire en deux actes, 1989), L'Afrique muselée (satire en trois tableaux).

particulier à comprendre la force souterraine l'ayant poussé à étendre sa vie d'artiste sur les interstices de sa résidence de campagne. Il ne manque pas de s'interroger sur la provenance des images, rythmes et idées sculptés. Sa curiosité l'incite à cerner la nature et le rôle des matériaux dans ce processus de création, les dits et non-dits de son langage sculptural, la place qu'y occupent le surgissement, le travail, la conscience, l'intention, la volonté, l'inconscient et le pulsionnel.

L'étude recourt aux présupposés épistémologiques de l'artologie münchénienne (2014), à la taxinomie des fonctions de l'art élaborée par François Guiyoba (2012) et aux travaux d'Engelbert Mveng (1980) sur l'art et l'artisanat africains. Le premier logiciel d'analyse est fondé sur l'invariant anthropologique planétaire de l'effet de vie. Il sert à corréliser l'union synesthésique de l'art kengnien avec le saisissement émanant de la rencontre atypique avec une maison d'artiste « réussie », c'est-à-dire capable d'imposer à l'esprit du visiteur esthète un voyage psychique par le jeu cohérent des dispositifs, formes et matériaux. Le deuxième logiciel est indiqué pour établir le lien insécable entre ce singulier synesthésique et le pluriel fonctionnel des objets, matérialisé par les différents niveaux de la communication artistique mise en branle par le démiurge. Le troisième, quant à lui, sert de tremplin pour l'intellection intégrale du phénomène art chez Kengni. La démarche choisie commande qu'on décrive, dans un premier temps, les objets dont les matériaux incitatifs concrétisent le langage symbolique de l'art kengnien. Par la suite, il faudra voir comment le travail de ces matériaux infère esthétiquement une configuration plurielle du jeu, favorable à la production de l'effet de vie ; d'où il découlera que l'union synesthésique de l'art érige la maison-corpus en un artefact cohérent.

1. La sculpture, un langage total : objets, matériaux et symbolique

L'expérience au contact de l'édifice se résume à un mot : *immersion*, au sens d'intégration totale dans des mondes, lieux, événements, situations, sensations et sentiments qui, avant le début de la découverte, ne faisaient pas partie des circonstances du quotidien. Semblable basculement a partie liée avec la plastique même de l'artefact. Celui-ci réussit (presque) toujours à fabriquer une autre vie dans la psyché, à condition que le visiteur, par co-création/co-construction interprétative, accepte d'interagir avec lui et qu'il soit sensible à ses détours et trésors. Il peut ainsi voir, flairer, goûter (ne serait-ce que symboliquement), toucher (et être touché), apprécier et juger nombre de sculptures caractéristiques de la magie ou du feu d'artifice de l'art. En vérité, la

maison sollicite, attend et obtient du visiteur qu'il « feuillette » une encyclopédie populaire à plusieurs entrées : jeux et loisirs, histoire, conception du monde et de l'homme (africains/bamiléké), répartition des rôles praxéologiques, entre autres. La dernière entrée de ce vaste dictionnaire met l'emphase sur la sagesse d'autrefois, la société bamiléké traditionnelle ou folklorique, les activités quotidiennes des composantes anthropologiques, les métiers. L'intellection de l'œuvre interpelle alors, au premier chef, la synesthésie visuelle, étant donné les nombreux clichés du quotidien des hommes et femmes bamendou, que les objets sculptés représentent et dont on retrouve *infra* un kaléidoscope saisissant.

Activités quotidiennes des hommes et femmes bamendou



Fig. 1. Sculpture en bois : femme berçant son bébé devant sa case



Fig. 2. Sculpture en cailloux : femme bamendou écrasant des assaisonnements sur une pierre traditionnelle



Fig. 5. Sculpture en béton : l'activité cynégétique de l'homme en cosmogonie bamendou



**Fig. 6. Sculpture en béton :
hommes ramenant le produit de la
chasse au village**



**Fig. 7. Sculpture en bois : traits caractéristiques de la
cosmogonie bamiléké**

Les différents dispositifs sculptés sur les tringles à rideaux, les portes, les balustrades, les murs et la façade de la bâtisse exsudent une sorte de grammaire ou de syntaxe existentielle, exprimable en trois principaux syntagmes : le rôle de la femme dans la société bamiléké traditionnelle, celui de l'homme dans la même société et les critères définitoires de l'ipséité bamendou (sous-groupe de l'ethnie bamiléké). Indissociable de la vie domestique quotidienne, le rôle de la femme traditionnelle a trait aux tâches ménagères. Elle approvisionne la maison en eau destinée à la consommation et à la cuisson des aliments. En atteste la figurine anthropomorphe de l'illustration 4 mettant en scène une femme portant son bébé sur le dos et unealebasse circulaire sur la tête. La femme bamiléké sert également de mamelle nourricière au reste de la communauté (illustrations 2 et 7). Elle est investie, surtout, d'un rôle de protection et d'entretien de la vie, à travers les soins qu'elle apporte, en permanence, à ses enfants. Les illustrations 1 et 3 traduisent, de ce point de vue, une dépendance materno-filiale sous-tendue par une relation ombilicale jamais sujette à ablation en Afrique noire traditionnelle.

L'homme, pour sa part, participe aux activités cynégétiques (illustration 5) et ramène le produit de la chasse à la maison (au village) pour sa consommation par l'ensemble de la communauté (illustration 6). La chasse, la cuisine et la procréation sont donc des praxis révélatrices de la vie en pays bamiléké profond. La figure 7 l'illustre avec davantage de flamboyance,

attendu qu'elle met en exergue une saisie totale et intégrale du monde. N'y discerne-t-on pas une femme préparant le repas devant des cases (métaphore de la globalité) en matériaux locaux (briques de terre, natte de raphia) ? Assise sur une natte (également réalisée à base de matériaux locaux, des fibres végétales en l'occurrence), une autre femme prend soin de son bébé. À proximité de la case, se dresse une porcherie dans laquelle on transfère pour recyclage (ainsi que me confie Flore Kengni, fille du sculpteur) tous les déchets provenant de la cuisine. Un bananier planté non loin symbolise l'activité champêtre, constitutive de l'ipséité de ce peuple traditionnel. Appréhendés de manière synchrone, les dispositifs déclinés *supra* rendent donc compte des traits caractéristiques de la cosmogonie et de l'ontologie du peuple bamendou : l'élevage, la cuisine traditionnelle, la procréation, la chasse, l'agriculture. L'agrégation des pratiques cynégétiques, agricoles, culinaires, domestiques ou autres érige la société en une sorte de transcendance, relativement aux membres de la communauté pris dans leurs individualités.

Jeux et loisirs

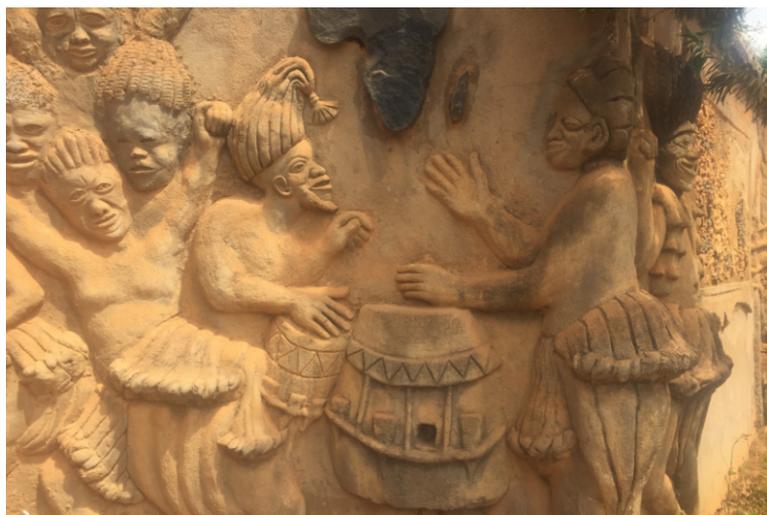


Fig. 8. Sculpture en béton : danse *zing* en pays Bamendou

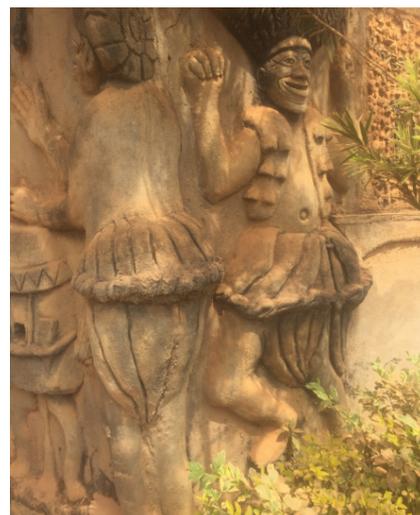


Fig. 9. Sculpture en béton : prestation d'un artiste pendant l'exécution du *zing*



Fig. 10. Sculpture en béton : chorégraphie du *zing*

Les trois sculptures ci-dessus, réalisées sur la façade principale de la clôture, sont des clichés d'un cérémoniel traditionnel : la danse patrimoniale *zing*, un élément identitaire bamendou. La figure 8 met en avant la symphonie existant entre les joueurs de tambours surexcités et la transe des danseurs et danseuses dont les youyous des femmes survoltées ne constituent qu'une des

démonstrations. Les autres réalisations mettent l'accent sur la sémiotique vestimentaire, un peu comme si danse patrimoniale et parures des artistes étaient intimement liées. Le *zing*, patrimoine folklorique africain (cf. sculpture de l'Afrique imbriquée à l'ensemble), n'acquiert alors sa symbolique culturelle que si les accessoires de la mode (chapeaux en forme de singe, cache-sexes couvrant le pubis des hommes, queues-de-cheval brandies et bustes nus des femmes) s'invitent au concert vécu par procuration par le visiteur. Les objets sculptés spectacularisent, tout compte fait, un *modus vivendi* rustique, en accord avec un peuple épris de sa culture.

Fragments d'une histoire traumatique

D'autres sculptures figurent un morceau de l'histoire coloniale du peuple bamendou, laquelle se mêle à celle du Noir pendant les luttes d'indépendance. Fabriqués grâce à de petits cailloux (aux couleurs bigarrées) gravés sur du béton humide, deux dispositifs se frayent un passage dans la psyché du visiteur.

Les deux œuvres réalisées sur la clôture avant de l'édifice transportent dans le passé colonial de l'Afrique, structuré par une relation conflictuelle entre le Blanc (allégorie de l'expansionnisme) et le Noir (figure archétypale de la sujétion). Le conflit amorcé sur le premier (fig. 11) se solde par la victoire du Noir (fig. 12), tenant lieu, ici, de héros.



Fig. 11. Sculpture en cailloux : début du combat entre un Blanc et un Noir



Fig. 12. Sculpture en cailloux : issue du combat en faveur du Noir

D'un point de vue agonistique, on a affaire à un vécu polémologique régi, toutefois, par l'idée selon laquelle c'est le héros qui, malgré les vicissitudes du destin, finit toujours par l'emporter. Le poinçon et le marteau de Joseph Kengni figurent une Afrique post-coloniale libre et indivisée, ce dont témoigne une ultime sculpture représentant l'Afrique (fig. 13). L'uniformité de la couleur correspond à une vision panafricaniste. On est loin de l'Afrique muselée telle qu'elle est suggérée sur la figure 11 *supra* et, davantage, telle que la première page de couverture d'une pièce de théâtre éponyme de l'artiste² la configure : une entité cadenassée, pilotée de l'extérieur par des Blancs y larguant tous types de déchets, en même temps qu'ils en extraient les richesses cardinales. L'artefact perpétue ainsi les visions scripturales de l'artiste et une évolution dans sa philosophie du monde, encline au dépassement de la conflictualité Noir-Blanc, colon-colonisé. La couleur

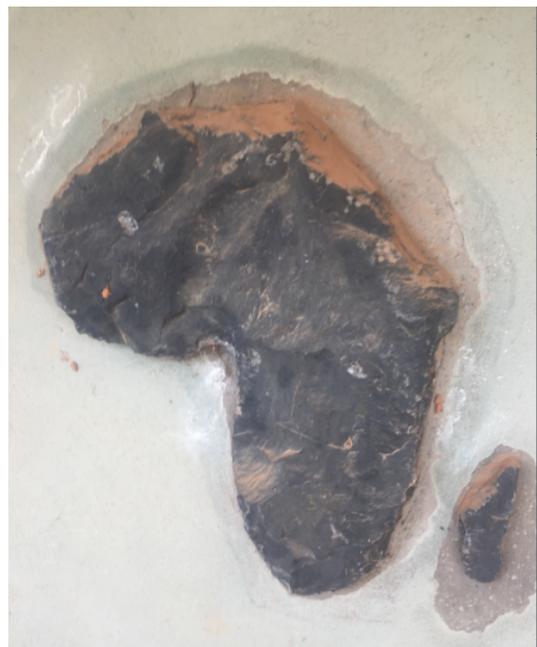


Fig. 13. Sculpture en pierre représentant l'Afrique

² La pièce en question s'intitule L'Afrique muselée (satire en trois tableaux de l'hégémonie des colonisateurs sur l'Afrique), s.l et s.d, éditions Kejo.

blanche encerclant l'objet sculpté symbolise, de ce fait, la paix, l'harmonie retrouvée entre deux partenaires appelés à vivre dans la concorde.

Tout compte fait, la sculpture kengnienne, telle qu'elle s'exprime sur les facettes de la maison, est un épitomé du phénomène Art en Afrique noire traditionnelle. Elle expose une encyclopédie populaire révélatrice des traces d'une destinée adossée aux valeurs de fraternité et de communautarisme, principes synesthésiques justifiant la mise en abyme systématique, foisonnante et généralisée d'autres pratiques (hypo) artistiques : architecture, musique, cantologie, danse, chorégraphie, parures, vannerie (confection de nattes en fibres végétales entrelacées), entre autres. Ces pratiques artistiques/artisanales témoignent d'une vie complète, c'est-à-dire fondée non sur la soustraction et la division des éléments, mais sur leur conjugaison, addition, multiplication, interaction, assimilation et reconfiguration. Sous le poinçon, le marteau et la truelle kengniens, de telles valeurs traduisent une conception irénique et ensembliste de l'existence sous les cieux africains.

Le sculpteur n'a de cesse de fédérer tous les attributs d'un vrai et grand artiste africain. Sa maison de campagne en atteste puisque les objets sculptés reproduisent simultanément et mimésiquement les mélodies, les instruments, les chorégraphies, les parures, les édifices. Tout y est matériau : pierre, sable, caillou, eau, granulat, ciment, béton, bois, fibres végétales. Il est, en fait, question d'un matériau incitatif, familier et malléable, duquel surgissent des objets suggestifs dont la plupart sont inspirés des éléments de l'écosystème alentour : lances en bois pour la chasse, pierres à écraser pour la cuisine, récipients rustiques, tabourets et nattes pour le confort, végétaux (arbre-refuge du singe, bananier incarnant la prévalence de l'activité champêtre), pailles ou raphias pour les toits des maisons, calebasses en argile ou en terre cuite, parures en poils et griffes d'animaux, etc. Il en ressort que la sculpture chez Kengni est une mise en abyme de la communion avec la Nature fournissant tout : nourriture, habitat, accessoires vestimentaires, nécessaire pour le faste quotidien. François Guiyoba a raison quand il affirme, au sujet de l'union artiste-nature en Afrique noire traditionnelle, que « l'Africain traditionnel ne fait qu'un avec la Nature avec laquelle il communique au point de pouvoir la transformer, cette communication étant artistico-culturelle, et donc intuitive, et donc plus forte que si elle [avait] été fondée en raison » (2017 : 34). Quoi de plus naturel que le matériau utilisé soit soumis à un jeu qui, dans cette communication artistico-culturelle, rend compte d'une posture oscillant entre surgissement et travail (synonyme de transpiration).

2. Le jeu du matériau : entre surgissement créateur et travail transformateur

Dans la création artéfactuelle kengnienne, le jeu, pierre angulaire de l'entreprise démiurgique, revient à manier les matériaux pour « expérimenter des formes capables d'être le support d'un effet de vie » (Münch, 2011 : 24). Vu sous cet angle, il consiste « à manipuler, à travailler, à former, à déformer les matériaux » (*Ib.*), dans le cadre d'un processus alternant surgissement (inspiration) et travail (manipulation/transformation/déformation). La confiance de Sandrine Kengni, fille de l'artiste, le laisse appréhender. Relativement à l'œuvre en pierre représentant l'Afrique chère aux rêves du sculpteur (illustration 13), cette dernière me confie :

Mon père prenait *spontanément* une pierre dont la forme se rapprochait de celle de l'Afrique. Il en *taillait patiemment* et *attentivement* les bords pour *polir* cette forme, conformément aux idéaux de liberté, de bonheur et d'union qu'il nourrissait pour son continent d'origine. Il suffisait donc qu'il ait une idée pour qu'il la matérialise sous forme sculpturale. (Interview réalisée le 21 décembre 2021 à Bamendou ; je souligne)

M'expliquant le mouvement créateur ayant engendré les figurines anthropomorphiques mimant la répartition des rôles praxéologiques chez les Bamendou, Georgette Kengni, la veuve du sculpteur, n'est pas moins diserte quant aux étapes d'un *travail* mettant en saillie la place prépondérante du jeu :

Il sculptait d'abord une figurine en bois. Ensuite, il *concevait un moule* en béton, à l'intérieur duquel l'objet sculpté était inséré. La figurine *fixée solidement*, il créait la balustrade dont le langage exprimait les obligations sociales de l'homme (aller à la chasse, recueillir du vin blanc obtenu à partir de la fermentation du raphia, etc.) et de la femme (prélever de l'eau pour la cuisson et la boisson, prendre soin des enfants, nourrir le village, etc.). Les objets ainsi créés correspondaient toujours à l'idée d'un monde où les hommes vivent ensemble et se rendent mutuellement service. (*Ib.* ; je souligne)

Ces témoignages d'esthètes, exprimés par des proches de l'artiste, en disent long sur son activité démiurgique, sorte de tension, de mouvement pendulaire entre le surgissement, rendu par les items « spontanément » et « idée », et le travail (« patiemment », « attentivement », « concevait », « taillait », « fixée solidement », « polir »). La perception corréle ce dernier pan de la création (le travail) avec l'animus de l'artiste-sculpteur, pour qui le jeu des matériaux indique le travail acharné. Le surgissement, quant à lui, ressortit à la naissance spontanée, immédiate du désir d'informer la pierre, le bois ou quelque matériau autre, un peu comme si le geste du sculpteur était inopiné, *ex nihilo*. Dans un cas comme dans l'autre, l'énergie déployée est en phase

avec la loi universelle de création esthétique négro-africaine dont Engelbert Mveng (1980) stipule qu'elle obéit à quatre moments : la *mimesis*, l'*abstraction*, le *motif* et la *composition*. La réalisation de tous les objets sculptés dans la maison est assujettie à cette dialectique productologique, à telle enseigne que chacun des dispositifs sémiotiques irradie au moins une faculté, suivant une trajectoire esthétique stylisée de l'artefact vers le corps-cerveau-esprit du visiteur.

En l'occurrence, le chemin menant à la réalisation de la sculpture de l'Afrique (illustration 13) et des figurines anthropomorphiques (illustrations 4 et 6) débute par l'imitation de la nature ambiante. La formalisation y reconnaît le choix d'une pierre calquant la forme de l'Afrique ou d'un morceau de bois transformé en silhouette humaine (*mimesis*). Ensuite, Kengni sépare, disjoint, en sectionnant les bords, certains composants de la pierre ou du bois (*abstraction* invitant l'intellection à traduire sa maquette, ébauche ou esquisse en termes intelligibles et accessibles aux manipulations esthéticologiques). Puis il conçoit, en son âme et conscience, le sujet de sa sculpture, notamment la représentation de l'Afrique dans son unité quintessentielle, espoir du créateur, ou les rôles assignés à chaque entité sociologique (*motif*). Le tout se solde par le travail (la *composition*) proprement dit, que l'imagination vivifie telle une démonstration synesthésique de la magie de l'art, du surgissement créateur nécessitant, néanmoins, la transformation des matériaux alentour (bois, eau, sable, béton, cailloux, roches, pierres, fibres, etc.). Le sculpteur africain laisse alors aller sa main, ses doigts, son souffle, son geste, son énergie, ses outils (marteau, poinçon, truelle), son matériau polymorphe. Se révèle la vérité de sa création, jeu suprême d'un art s'affranchissant du concret prédisciplinaire (l'Afrique réelle, ses hommes, femmes et enfants ; son patrimoine faunistique et sa flore), pour produire quelque chose d'inédit : une Afrique taillée sur une pierre, des figurines incrustées à des balustrades et, pour les autres dispositifs, des formes humaines en concert artistique, des formes féminines berçant leur progéniture ou cuisinant un repas, des formes zoologiques aux prises avec leurs vis-à-vis humains, constituants essentiels de la chaîne alimentaire, etc. La vie artificielle ainsi créée montre en quoi « la création esthétique africaine passe de l'*objet* à son *abstraction*, sous le signe de sa *ligne essentielle* puis au *motif* pour aboutir enfin à la *composition* définitive » (Mveng, 1980 : 26). Et c'est bien cette composition définitive, sorte de « page écrite en symboles et chargée de significations » (*ib.*) qui, une fois fixée sur les interstices de la maison, est

vectrice d'effet de vie, provoque l'incandescence de l'âme, la joie de visiter, le sentiment de plénitude ; en gros, l'émotion esthétique.

Autant le dire : le jeu pluriel du matériau, fruit non pas de l'improvisation mais du génie créateur kengnien, « [donne] l'impression que chaque élément reçoit une valeur ajoutée du fait de sa forme et de sa place par rapport aux autres auxquels lui-même confère un surcroît de valeur » (Münch, 2011 : 25). C'est dans ce sens que se comprend le *jeu d'opposition ou de contraste* (illustrations 11 et 12). Le contraste naît de la juxtaposition des couleurs, le noir et le blanc renvoyant aux deux races en compétition. Il se prolonge par le déploiement des pôles antagoniques : *Blanc vs Noir, soif de colonisation vs volonté d'indépendance, monstre dévorant occidental vs personnage africain, action du colon vs réaction du colonisé, antihéros blanc vs héros noir, chaos colonial vs cosmos africain, David vs Goliath, etc.* Il en résulte une sculpture suggestive sollicitant l'affectivité du destinataire et l'autorisant à juger l'entreprise coloniale en Afrique d'un point de vue axiologique. Étant donné que les cailloux bigarrés qui en sont le matériau de base donnent forme à une kinesthésie, à une proxémie et à une somesthésie³, cette sculpture allégorise une structure polémologique renvoyant la mémoire du visiteur à l'histoire coloniale de l'Afrique. L'artefact réussit d'autant plus l'immersion dans un autre temps-espace que cette faculté de l'esthète (la mémoire) a déjà enregistré ou pris connaissance de ce passé colonial, à travers des cours d'histoire, des documentaires, des débats télévisés, des lectures d'érudition, des soirées récréatives au coin du feu, etc. La prétention de l'artiste est donc d'« écrire », avec son poinçon, sa truelle ou son marteau, le schéma narratif des rapports historiquement conflictogènes entre l'Afrique et l'Occident. Il en résulte une syntagmatique et une paradigmatique sous-tendues par la sujétion de l'une à l'autre et suggérant une tension agonale entre aspiration légitime à la liberté et détermination illégitime à perpétuer les logiques d'oppression. Le *jeu de surprise*, appréhendé tel un état du cerveau-esprit frappé par quelque chose d'impromptu, révèle, dès lors, la force de la sculpture kengnienne, irradiée par une esthétique à même d'installer une scansion dans l'esprit du visiteur interagissant et co-créant. Personne, au début de l'affrontement (fig. 11) ne peut pronostiquer en faveur de David (le lutteur noir). Pourtant, l'effarement est à son paroxysme lorsque Goliath (le Blanc) est vaincu (fig. 12), victoire connotant un renversement symbolique de l'ordre colonial. Et c'est là que le

³ Ébauchées par le sculpteur, la kinesthésie, la somesthésie et la proxémie sont donc à interpréter tels des savoir-faire artistiques, des méthodes de suggestion, c'est-à-dire « toutes les techniques d'ouverture qui veillent à ne pas tout dire pour obliger le lecteur [ici visiteur] à combler les manques » (Münch, 2004 : 232).

jeu somesthésique s'exprime dans son intensité maximale (dos du blanc au sol, pieds en l'air, buste du Noir au-dessus de celui du Blanc), toute chose témoignant d'une contexture (néo) coloniale révolue, ne serait-ce que virtuellement.

Il y a aussi le *jeu du parallélisme* (au sens de possibilité d'effectuer plusieurs opérations à la fois). Il s'agit d'un parallélisme à la fois ontologique (essence de la vie communautaire) et artistique (Vérité de l'art kengnien). Il se perçoit sur les sculptures mettant au proscénium des acteurs exécutant la danse patrimoniale *zing* (fig. 8, 9 et 10) ; ou celle de la femme berçant son bébé devant une case (fig. 1), entre autres. Ici et là, il n'est question que de fusion artistique, d'art total ou de synesthésisme. Les membres de la communauté bamendou reprenant la chorégraphie du *zing* dansent, chantent, jouent du tambour, se parent ; de manière synesthésique et non isolément. Dans la même veine synesthésique, le sculpteur représentant une femme berçant sa progéniture matérialise aussi un univers cantologique, vestimentaire et architectural, étant donné que l'habitat et la parure de la protagoniste-femme sont façonnés. Tout cela est en accord avec une intention démiurgique visant à la mise en scène holistique de la vie, avec ses bonheurs, ses solidarités iréniques, ses traumas. Si l'on s'en tient à la praxis sculpturale de Joseph Kengni, l'art africain traditionnel est donc le socle de la communion synesthésique, trace de l'aspiration à atteindre une certaine maîtrise des forces surnaturelles. Et on peut le voir dans ses arcanes, sa maison de Bamendou, grâce à l'hyper-art sculpture, met en saillie une sorte de panthéisme artistique dans lequel sculpter, chanter, danser, construire, se parer, confectionner des vanneries sont des actes religieux consubstantiels. Appréhendée sous ce prisme, la synesthésie ontologique et artistique, concrétisée par ce concert panthéiste, relève, non plus du jeu intermédiaire occidental de l'« être-entre » *les arts*, mais de celui fusionnel et transcendantal africain de l'« être dans » *l'Art* », « référence de toutes les expressions artistiques humaines qui n'en sont alors que des ersatz » (Guiyoba, 2019 : 16).

Rien d'étonnant à ce que la psyché du visiteur fasse aussi l'expérience du *jeu des sentiments et des sensations*, gage d'une plurivalence entendue comme réponse à des *stimuli* variés. La maison de Kengni établit, en effet, un continuum sémiosphérique entre les états d'âme des protagonistes sculptés et les sens du visiteur esthète. C'est ainsi que la joie exubérante du peuple bamendou exécutant la danse *zing* rencontre la synesthésie auditive de

l'amateur sensible aux sonorités du pays bamiléké. L'hôte les entend virtuellement, en même temps qu'il exerce son affectivité. Le sentiment de joie stimule, par ricochet, la synesthésie haptique du visiteur exécutant, à son tour, quelques pas de *zing*, en guise de fusion osmotique avec un peuple culturellement et culturellement épanoui. Le partage de bonheur s'installe entre la mère choyant son bébé au moyen de la berceuse et l'esthète. Utilisant son encyclopédie esthétique-sensorielle, celui-ci imagine et fredonne des chants mélodieux analogues. Quant à la sculpture dépeignant l'opposition entre un Blanc et un Noir, elle se prolonge dans la psyché, à travers la mémoire revivant les douloureuses péripéties d'un passé colonial traumatique.

En solidarité irénique avec les protagonistes, le récepteur savoure aussi la gastronomie bamendou (fig. 2), prise en charge par son archive mémorielle le ramenant à des pratiques culinaires aujourd'hui presque disparues (apprêter des condiments à la pierre), hypostasiées qu'elles sont par les codes de l'ultra-modernité (moulins et appareils à écraser). La force fécondante de la synesthésie aidant, on « entend » les objets sculptés, desquels sortent les mélopées langoureuses du terroir, les youyous stridents des femmes artistes, les sons lancinants des tambours de la contrée. Une fois dans l'intimité du lieu, on prend part à une partie de chasse, on vit (ou revit) quelques scènes du passé colonial africain ; ne serait-ce que dans cette vie seconde, cette autre vie modelée par l'artefact. Le jeu synesthésique des objets fabrique, en somme, un vécu ouvrant un large faisceau d'expériences sensorielles : « Ce sont des frissons, des grésillements qui courent le long du dos, des larmes, des visions, des rythmes intérieurs, des tensions et des relâchements, des angoisses et d'heureux apaisements, bref toute une série de sensations et de sentiments associées aux sens » (Münch, 2004 : 39). Le plaisir subséquent est tel qu'il est indissociable d'une sensation indicible qu'on peut désigner, faute de mieux, par le syntagme *orgasme esthétique*. Ladite sensation est d'autant plus hypertrophiée que l'ouvrage, véritable sanctuaire de la créativité artistique, invite le visiteur, au travers de plusieurs techniques d'ouverture, à décrypter les fonctions archétypales, sortes de codes de cohérence, des formes artistiques qui s'y concatènent.

3) Du singulier synesthésique au pluriel fonctionnel des objets : la cohérence de l'artefact

Parlant de la cohérence comme unité de l'œuvre, Münch estime que « l'œuvre réussie apporte un ordre stable où chaque chose est à sa place par rapport aux autres et au tout » (2004 : 260). La cohérence s'apparente donc à

cette « force qui rassemble tous les éléments d'une œuvre dans une structure calculée pour qu'ils se mettent en valeur mutuellement tout en apportant à l'esprit le bénéfice d'un ensemble organisé » (Münch, 2014 : 139). Cela est d'autant plus vrai pour la maison-artefact de Joseph Kengni que la sculpture, hyper-art, y établit une congruence entre le singulier synesthésique précédemment évoqué et le pluriel fonctionnel des objets. Le principe d'invariance des fonctions de l'art élaboré par François Guiyoba, à partir de la théorie jakobsonienne de la communication, peut aider à appréhender cette dialectique entre le singulier et le pluriel, laquelle s'impose tel un code de cohérence. Aux fonctions expressive, impressive, référentielle, poétique, métalinguistique et phatique (attachées chacune à un seul des six facteurs de la communication), Guiyoba corrèle « les fonctions démiurgique ou heuristique, herméneutique ou hermésienne, muséenne, artéfactuelle, socio-idéologique et institutionnelle » (2012 : 228).

Une structure calculée relie ces fonctions aux différents niveaux de la communication artistique kengnienne : la fraternisation. De la sorte, l'artiste (émetteur), l'artefact (l'œuvre), le visiteur (récepteur), le référent (objet), le canal (critique d'art) et l'institution (communauté bamendou) y sont assujettis. Rattachée au sculpteur polyvalent ou polycompétent, la fonction démiurgique a trait à la création, conçue telle une mosaïque d'arts, un panthéisme artistique dans lequel sculpture, danse, musique, chanson, parures et architecture ne font qu'un, parce que fraternisant tout naturellement. La fonction artéfactuelle, liée à la maison d'artiste en tant que sanctuaire de la créativité, dévoile la vérité de l'art kengnien, continuum synesthésique entre hyper-art sculpture et hypo-arts danse, musique, chanson, mode et architecture. La fonction hermésienne se rapporte au visiteur synesthète et co-créant, lequel transcende son émotion orgastique pour faire l'expérience de la synesthésie auditive, gustative, haptique, visuelle, somesthésique, au gré des multiples avenues où l'artefact le conduit.

Arrimée au référent, la fonction muséenne établit une similitude entre la vie réelle et l'effet de vie, deux facettes favorisant l'intellection esthétique, anthropologique et sociologique du phénomène art en Afrique noire traditionnelle et marquant solidairement sa mutation du statut d'*être-entre les arts distincts* à celui d'*être dans l'Art fusionnel et transcendantal*. Ce statut est caractéristique de l'archétype artistique africain si bien que l'unité de l'œuvre est régie par l'incontournable fraternisation sous-tendant le phénomène art en terres africaines subsahariennes. La fonction socio-idéologique consiste en un

discours d'accompagnement du travail et du surgissement démiurgiques. Étant l'émanation du critique d'art, qui peut être le visiteur, elle participe de la consécration de l'axiome érigeant la fraternisation en une vérité artistique chez Kengni (comme chez tout artiste africain digne de ce nom). Enfin, la fonction institutionnelle met en exergue la société bamendou dont les valeurs existentielles primordiales sont le communautarisme, la solidarité, l'union, le partage ; reflétés par les activités quotidiennes de nature cynégétique, agricole, artistique, artisanale, culturelle, cultuelle, cérémonielle, etc.

Avec Joseph Kengni, on observe donc un geste créatif allant de la partie (chacun des éléments de la communication artistique spécifié par une fonction unitaire) au tout (vision symbiotique de l'art et de la vie) et du tout à la partie. Autant dire que le singulier synesthésique de l'art sculptural kengnien mène au pluriel de ses fonctions qui ramène au singulier : l'émotion, le plaisir s'emparant des sens de tout *homo sapiens* visitant la maison. Il en découle que, sous la diversité des fonctions artéfactuelle, muséenne, hermésienne, démiurgique, socio-idéologique et institutionnelle, gît la fonction-source, la fonction-mère de l'effet de vie. Voici schématisé, du reste, cette dialectique du singulier et du pluriel :

•Fonction démiurgique ou heuristique (sculpteur polyvalent ou polycompétent)	•Création artistique comme mosaïque des arts, panthéisme artistique : « sculpture », « danse », « univers cantologique », « architecture », « musique », « parures », etc.
•Fonction artéfactuelle (maison d'artiste comme artefact)	•Créativité, vérité de l'art kengnien comme continuum synesthésique entre hyper-art et hypo-arts.
•Fonction hermésienne ou herméneutique (visiteur synesthète et co-créant)	•Orgasme esthétique : synesthésie auditive, somesthésique, gustative, haptique, visuelle, etc.
•Fonction muséenne (le pourquoi de l'art)	•Vie réelle vs effet de vie, le phénomène Art en Afrique noire traditionnelle comme passage de « l'être entre les arts » à « l'être dans l'Art ».
•Fonction socio-idéologique (critique d'art)	•Discours d'accompagnement de l'activité démiurgique : consécration de la fraternisation en tant que vérité de l'art kengnien.
•Fonction institutionnelle (communauté bamendou, Afrique noire traditionnelle)	•Doctrines sociales : solidarité, communautarisme, fraternisation reflétés par les activités quotidiennes (cynégétiques, agricoles, artistiques, culturelles, etc.).

Au total, un singulier synesthésique (totalité artistique, communautarisme existentiel, peuple solidaire dans ses composantes) se dégage de la pluralité fonctionnelle des objets sculptés dans la résidence. L'hyperonyme « art » (unique) forme ainsi un binôme avec les hyponymes « fonctions de l'art : démiurgique, artéfactuelle, herméneutique, muséenne, socio-idéologique, institutionnelle » (pluriels). Le sculpteur réussit, par cette synthèse, à traduire sur les interstices de son logement l'affirmation anthropologique de la nature de son art : « un singulier de l'espèce sous le pluriel des individus, un pluriel des espèces sur le singulier d'un genre, [en bref] un singulier sous le pluriel » (Münch, 2014 : 106). Sous le singulier sculptural kengnien, se cache le pluriel architectural, musical, cantologique, chorégraphique, instrumental, vestimentaire, gastronomique, etc. Du pluriel praxéologique (cynégétique, agricole, culinaire, culturel, cultuel, cérémoniel, artisanal, etc.) bamiléké émerge un singulier communautariste, pareille dialectique traduisant, en définitive, l'aperception holistique, totale, intégrale de la Vie et de l'Art en Afrique subsaharienne traditionnelle.

Conclusion

Il appert que la maison de campagne de Joseph Kengni est un condensé de dispositifs sémiotiques l'apparentant, de par leurs fonctions archétypales et esthétiques, à un artefact, au sens d'objet magique, singulier et puissant. Tout visiteur qui s'y rend, qu'il soit touriste, chercheur, universitaire, passant, admirateur ou autre, a la latitude de goûter (ne serait-ce que symboliquement), de toucher, d'apprécier et de juger nombre de produits de l'esprit régis par les invariants-corollaires que sont la cohérence, la plurivalence, l'ouverture, le jeu et les matériaux. Les trois premiers se rapportent à l'*artis factum* même, en tant qu'*art-synthèse*. Ainsi, la cohérence a trait à la symbiose structurelle des formes d'expression matérialisées, la plurivalence aux techniques de leur dispersion dans la psyché et l'ouverture à la co-créativité ou co-construction interprétative du visiteur sensible. Quant au jeu, il est indissociable de l'activité démiurgique, appréhendée tel un assemblage de matériaux incitatifs, malléables et familiers pour créer des formes qui transforment la résidence en question en un tremplin propice à ce moment rare de plénitude de l'être nommé *effet de vie*. Face à une semblable bâtisse, on est en droit de légitimer l'intuition de Muriel Detrie, selon laquelle le lecteur (ou le spectateur-visiteur), « en s'abandonnant aux règles que lui impose l'œuvre d'art [ici la maison], est arraché à soi et emporté dans un monde autre, mais ce mouvement d'abandon à ce qui n'est pas soi le transforme en le rendant à la totalité de

son être et du monde » (2011 : 21). L'artologue y voit, à juste titre, un chef-d'œuvre « réussi ». Pareille préhension esthétique est subordonnée au feu d'artifice que toute maison d'artiste allume dans le corps-cerveau-esprit du visiteur et dont il a la tâche d'explorer ou, si l'on préfère, d'éprouver le macrocosme synesthésique, sur les plans émotionnel, affectif, gustatif, haptique, intuitif, auditif, visuel, etc. Relativement à la maison susmentionnée, couleurs, formes, objets, matériaux, outils représentent simultanément des performances proxémiques, somesthésiques, culinaires, cynégétiques, cantologiques, chorégraphiques, artisanales et kinesthésiques. Celles-ci témoignent d'une appréhension totale de l'existence sous les cieux bamendou et, partant, africains.

Floribert Nomo Fouda

Références bibliographiques

Detrie, Muriel (2011), « La place du jeu en création », introduction à Véronique Alexandre Journeau (dir), *Le surgissement créateur : jeu, hasard ou inconscient*, Paris, L'Harmattan, coll. « L'univers esthétique », p. 19-22.

Guiyoba, François (2012) « Le tremplin heuristique de la communication jakobsonienne ou du principe d'invariance des fonctions de l'art littéraire », dans Jean Ehret (dir), *L'esthétique de l'effet de vie. Perspectives interdisciplinaires*, Paris, L'Harmattan, coll. « L'univers esthétique », p. 219-238.

Guiyoba, François (2017), « La fraternisation des arts en Afrique noire traditionnelle : polyvalence des artistes et entrelacement des arts », in *Revue internationale d'art et d'artologie*, n° 1, p. 31-40.

Guiyoba, François (2019), « La polyvalence des artistes et l'entrelacement des arts en Afrique noire traditionnelle : le témoignage des esthètes », in *Revue internationale d'art et d'artologie*, n°3, p. 9-21.

Münch, Marc-Mathieu (2004), *L'effet de vie ou le singulier de l'art littéraire*, Paris, Honoré Champion, coll. « Bibliothèque de littérature générale et comparée ».

Münch, Marc-Mathieu (2011), « Le corollaire « jeu » de l'effet de vie », dans Véronique Alexandre Journeau (dir), *Le surgissement créateur : jeu, hasard ou inconscient*, Paris, L'Harmattan, coll. « L'univers esthétique », p. 23-36.

Münch, Marc-Mathieu (2014), *La beauté artistique. L'impossible définition indispensable. Prolégomènes pour une « artologie » future*, Paris, Honoré Champion, coll. « Essais ».

Mveng, Engelbert (1980), *L'art et l'artisanat africains*, Yaoundé, CLÉ.

II. ARTICLES DE FOND

L'EFFET DE VIE DE L'ART DANS LES RAPPORTS DIALOGIQUES¹

Aurora Gedra Ruiz Alvarez

Université de São Paulo, en retraite²

Resumo / Résumé

Este estudo discute a questão da visualidade na poesia portuguesa da modernidade e concentra o seu foco na vertente que reúne composições elaboradas a partir da transposição da linguagem pictórica para a verbal. Tomando “Un coup de dés”, de Mallarmé, como texto seminal de experimento poético, o artigo alimenta a discussão sobre o processo de tradução da tela do pintor holandês para a poesia, ao longo da análise de “A cadeira amarela, de Van Gogh”, de Jorge de Sena, com apoio na teoria do dialogismo do Círculo de Bakhtin e, em especial, no pensamento de Marc-Mathieu Münch acerca do efeito de vida que a obra de arte produz, mesmo em receptores de épocas posteriores à sua criação.

Palavras-chave / Mots-clés : Jorge de Sena; Intermédialité; ekphrasis; effet de vie; esthétique.

Abstract

This paper aims at discussing the question of visibility in the modern Portuguese poetry and concentrates its focus on the branch of compositions created from the transposition of the pictorial language into a verbal one. Taking “Un coup de dés” by Mallarmé, as a seminal text of modern poetic experiment, it reflects on the process of translation from the Dutch painter’s canvas to poetry, throughout the analysis of the poem “The yellow chair, by Van Gogh”, written by Jorge de Sena, basing on the theory of dialogism of the Bakhtin Circle and, in particular, on Marc-Mathieu Münch’s thought about the life effect that the work of art produces, even in receptors of later times than its creation.

Keywords : Jorge de Sena; Intermediality; ekphrasis; life effect; aesthetic.

1 Une version de ce texte a été publiée dans *Abril – Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da Universidade Federal Fluminense*, Rio de Janeiro, ayant comme titre “Ver e escrever: trânsito intersemiótico na poesia”, v. 5, n. 9, 2012, p. 42-54. Plusieurs altérations ont été faites avant sa présentation à la *Revue internationale d'art et d'artologie*; c’est pour cette raison que son titre a été changé.

2 Docteur en Lettres à Universidade de São Paulo (Alma mater), Pós-doutorado na Universidade de Indiana, Bloomington, EUA. Professeur d'université en retraite.

Traduit du portugais par Helena Bonito Couto Pereira

Considérations initiales: la déterritorialisation dans l'art moderne

En “*Un coup de dés jamais n’abolira le hasard*”, de 1897, Stéphane Mallarmé reprend une forme très ancienne de poésie et crée, en même temps pour son époque contemporaine, un nouveau mode de lire la poésie. Le caractère expérimental de ce poème ou de ce poème en prose³ comme l’appelait son auteur, soit par un langage neuf, soit par l’abandon de la disposition typographique régulière, fait de lui un des précurseurs de la poésie concrète. Là, le mot envisagé comme objet fait de signifiant et de signifié perd sa position centrale et se met à partager son importance avec un contenu matériel qu’il contient et avec sa disposition sur la page. Le logos en tant qu’élément graphique connu prend aussi du sens comme volume distribué dans l’espace et prend la forme d’un grand échiquier, sur lequel le jeu des mots-jetons gagne en signification, à partir de l’exploration de la surface de la page, composée d’espaces blancs et graphiques. Je prétends que ce procédé est une reprise d’une certaine poésie visuelle, parce que je prends en considération des études reconnues par l’académie, comme celles de Jorge Santiago Perednik⁴ et José Paulo Paes⁵, qui affirment que le poème “L’Œuf”(’Ωτόν / Ōión), de Símiās de Rodés⁶ (vers 300 a.J.C.) est la première œuvre que l’on prend pour un poème figuré, c’est-à-dire, pour un poème fait du croisement du langage verbal et du langage visuel.

Depuis l’œuvre séminale de Mallarmé, le désir d’élargir les frontières des arts rencontre un écho chez d’autres artistes qui amplifient et diversifient les expériences. Les nouveautés de ces exercices interartistiques sont parfois

3 Cette classification a été définie par Mallarmé, dans la préface qu’il a écrite pour la revue *Cosmópolis*, où ce texte a été publié par la première fois, en 1897. MALLARMÉ, Stéphane. Préface à *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard*, in: *Œuvres Complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard-Pléiade, 1945, p. 456.

4 Plusieurs chercheurs se sont interrogés sur l’origine de la poésie visuelle. Dans cet article, je ne cite que deux noms parmi d’autres : Jorge Santiago Perednik, dans son étude sur la poésie concrète et ses origines, envisage la poésie visuelle de Simias de Rhodes. “La primera expresión de esta tendencia, en el tiempo, son los poemas figurados. Su producción es síntoma de la conciencia del hecho que escribir es también imprimir un dibujo sobre el papel.” PEREDNIK, Jorge Santiago. Estudio preliminar. In: ARTAUD, A., BENSE, M. PIGNATARI, D. y otros. *Poesía concreta. Estudio preliminar y selección Jorge Santiago Perednik*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982, p. VI. Cette oeuvre est aussi disponible sur: < https://monoskop.org/images/d/d7/Poesia_concreta_Artaud_Bense_Pignatari_y_otros_1982.pdf > Acceso em 02 mar. 2022. / Consultée le 02 mars 2022.

5 Le deuxième chercheur et poète référé, José Paulo Paes, a traduit du grec le poème de Simias de Rodés et a fait une étude éminente publiée dans la *Folha de São Paulo*: Paes, José Paulo. “Da fêmea canora. O ovo; O ovo, por dentro e por fora”. 27/02/1994. “Caderno Mais”. *Jornal Folha de São Paulo*. Disponible sur: < <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/2/27/mais/16.html> >. Consultée le 03 mar. 2022.

6 On rencontre le poème de Simias de Rodés in Miranda, Antonio. *Poesía visual*. Disponible sur < http://www.antoniomiranda.com.br/poesia_visual/simias_de_rodés.html >, page consultée le 02 mars 2022.

osées et gagnent des formats très diversifiés chez nos poètes brésiliens, principalement dans l'expérimentation formelle de la poésie, tels les poèmes concrets de Haroldo de Campos et de Décio Pignatari, les "poémobiles", de Augusto de Campos, les clips-poèmes de ce dernier, les vidéopoèmes de Arnaldo Antunes et de Wilton Azevedo, les biopoèmes de Eduardo Kac etc. Dans tous ces cas, se fait l'absorption des qualités d'un autre média, la combinaison ou la fusion de propriétés de moyens distincts.

La poésie expérimentale, appuyée sur le jeu avec différents codes, avec des arrangements typographiques variés, ou avec des technologies nouvelles, est aussi présente dans le faire poétique d'illustres représentants portugais comme António Aragão, Salette Tavares, Alberto Pimenta, Ernesto M. de Melo e Castro, ou dans quelques expériences d'Ana Hatherly, José Luiz Peixoto, parmi d'autres. La liste est extensive et je n'ai pas l'intention de présenter les diverses manifestations de cette poésie, soit du Brésil, soit du Portugal, étant donné la grande variété de compositions qui se rattachent à l'univers des rapports entre les arts. Je privilégie ici le cas de la transposition intersémiotique de la peinture à la littérature et quand je réfléchis à ce phénomène, je ne peux éviter de discuter la question de la relecture de textes de la tradition. Soit en conservant ou non le genre, soit en transformant un média en un autre, cette recreation crée des liens avec l'ancien et apporte des nouveautés qui établissent d'autres dialogues avec la contemporanéité. Pour autant, je m'appuie sur deux théories, celle du dialogisme du Cercle de Bakhtine et celle de l'effet de vie, de Marc-Mathieu Münch.

En analysant la force vivifiante des grandes œuvres le long des siècles, Mikhaïl Bakhtine dit ceci à propos de Shakespeare :

[...] Au cours de leur survie post mortem, elles s'enrichissent de nouvelles significations, de nouveaux sens ; c'est comme si ces œuvres dépassaient ce qu'elles ont été au temps de leur création [...]. Autrefois Bielinski disait déjà que chaque époque découvre toujours du nouveau dans les grandes œuvres du passé. Alors, introduisons-nous dans les œuvres de Shakespeare des choses inventées qu'elles ne contenaient pas, le modernisons- nous et le détournons- nous de lui-même ? Il est évident qu'il y a eu et qu'il y aura des modernisations et des détournements. Toutefois ce n'est pas cela qui a fait grandir Shakespeare. Il grandit en raison de ce qu'il y a et il y avait vraiment dans ses œuvres, mais que ni lui-même ni ses propres contemporains ne furent capables de percevoir consciemment et apprécier dans le contexte de la culture de son époque⁷.

7 BAKHTIN, Mikhail. Estudos literários hoje. In: *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. Pref. Tzvetan Todorov, 4. ed., São Paulo, Martins Fontes, 2003, p. 363.

Dans cette citation, d'une façon sous-entendue et en avance, de façon explicite, l'auteur se réfère à l'existence de "phénomènes sémantiques" latents, dont les sens ne sont compréhensibles que dans des contextes culturels postérieurs favorisant leur dévoilement⁸. Ainsi se développe le processus de la signification, dans la rencontre avec une autre culture.

Valentin Volóchinov, qui participait activement au Cercle des études de 1919 à 1929, contribue aussi beaucoup à cette discussion, en défendant l'idée que l'évolution des sociétés comporte en soi des valeurs idéologiques, lesquelles permettent de maintenir des dialogues avec d'autres temps, même s'il y a des variations d'intensité entre ces interactions et des perceptions spécifiques idéologiques. Au cours de ce raisonnement, le chercheur affirme :

[...] À chaque époque de son existence historique, l'œuvre doit interagir étroitement avec l'idéologie du quotidien en transformation, s'imprégner et se remplir de sa nouvelle sève. Ce n'est que dans la mesure où une œuvre est capable d'interférer de manière organique et continue avec l'idéologie du quotidien d'une époque qu'elle est capable d'y être vivante (bien sûr, dans un groupe social donné). Hors de cette liaison, elle cesse d'exister, car non vivifiée comme quelque chose d'idéologiquement significatif⁹.

Marc-Mathieu Münch nomme *effet de vie* cette dimension idéologique impliquée dans l'art, et comprise *in lato sensu*. Pour le chercheur français, cette composante est un "invariant anthropologique¹⁰ composé d'une permanence humaine spécifique, laquelle se réinvente d'une façon différente dans chaque période de l'histoire de la société. La conséquence de cette nature dynamique est, selon Münch, 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 recevra¹¹.

8 Id. *ibidem*, p. 363.

9 VOLÓCHINOV, Valentin Nikolaevich. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. Tradução Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo, São Paulo, Editora 34, 2017, p. 214.

10 MÜNCH, Marc-Mathieu. Dans quelle mesure l'effet de vie est-il la condition du langage de l'art? *Revue Internationale d'Art et d'Artologie*, n. 1, p. 5-7, Décembre, 2017, p. 5.

11 Id., *ibidem*, p. 6.

D'après ce raisonnement, on peut dire que le grand artiste est capable de saisir l'essence de ce qui fut et qui peut être expérimenté par l'être humain, en le configurant en accord avec les discours de son temps, lesquels portent la virtualité de se ressignifier dans d'autres époques.

Ainsi, chaque récepteur peut-il capter dans son présent les réverbérations de la chaîne idéologique du passé. L'art universel naît de ce processus sémiotique, comme celui qui a été produit par Shakespeare, selon les études de Bakhtine¹², ou bien selon la théorie de Münch, on attribue la valeur d'œuvre canonique à celle qui "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"¹³.

La transposition intersémiotique

Pour entrer dans cette question, il faut préciser le sens que j'attribue au concept de transposition intersémiotique. Ce phénomène se caractérise par la traduction des langages au cours de laquelle un nouvel artefact résulte du choix de nouveaux moyens d'expression dans un système différent du système-source, procédés qui établissent un autre réseau de significations et garantissent à l'objet une identité propre. Ce nouvel artefact est un produit intersémiotique dans la mesure où il présente des qualités d'un média (peinture, sculpture, architecture par exemple), provenant d'une autre situation de production et de circulation. En d'autres termes, le lecteur appréhende un nouveau texte en même temps qu'il y reconnaît un ancien texte. La lisibilité de cette traduction dépend du répertoire du lecteur, qui peut lire ou non les marques du média d'origine dans le nouvel objet.

Dans ce travail, j'ai l'intention de réfléchir sur la nature de ces pratiques de traduction et sur une des possibilités de l'analyse d'un texte. Pour cela, j'examine un poème de Jorge de Sena, pour montrer comment ce poète transpose en poésie un tableau de Vincent Van Gogh¹⁴ et les effets de vie perceptibles dans ce processus.

12 BAKHTIN, op. cit., p. 363.

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

14 Le nom et l'art du peintre hollandais appartiennent au canon mondial des arts et n'ont besoin d'aucune présentation. Il y a des études approfondies sur cet artiste. Ce texte n'a pas l'intention d'étudier son œuvre, mais de vérifier comment Jorge de Sena crée un poème inspiré par une des toiles de Van Gogh. Je ne mentionnerai donc que quelques études au long de ce texte pour appuyer le raisonnement développé dans l'analyse.

De la toile de Van Gogh au poème de Jorge de Sena

Jorge de Sena (1919-1978) est un écrivain portugais naturalisé brésilien en 1963, pendant son séjour au Brésil de 1959 à 1965. Il fut historien de la culture, écrivit de la poésie, du théâtre, des romans et des contes. Il a subi l'influence de courants esthétiques variés, en particulier du surréalisme, surtout de ses aspects techniques, mais sans s'affilier à aucune école littéraire. Son art présente deux faces: en même temps qu'il recherche une tendance de la tradition médiévale et renaissante, il s'intéresse aussi à diverses formes d'expérimentation. Ce deuxième trait de sa poétique, spécialement le processus de transposition intersémiotique, est le foyer de ma recherche.

La composition choisie pour cette analyse a été publiée pour la première fois dans *Metamorfoses* en 1963¹⁵. Plus tard, en 1978, les poèmes de *Metamorfoses* ont été republiés dans *Poesia II*¹⁶, qui rassemblait aussi des poèmes inédits du même genre que le livre précédent. Le projet esthétique des deux éditions est de présenter des photographies d'œuvres d'art précédant le poème qui les avait inspirées.

Dans *Metamorfoses*¹⁷ il y a des poèmes élaborés à partir de la transposition de sources de la peinture, de la sculpture, de l'architecture, de la danse. Il y a aussi une postface, dans laquelle l'écrivain propose des considérations adéquates et opportunes sur l'objet de cette étude. Dans cette postface, Jorge de Sena¹⁸ affirme que son intérêt pour la transcodification lui est venu en 1950, dans *Pierre Philosophae*, avec les poèmes "Une annonciation", "La patine des fenêtres vertes" et "Bonnard". À propos de la nature de cette production, le poète présente la réflexion suivante:

On peut dire que ces poèmes sont un essai littéraire, des méditations morales, des critiques d'art impressionnistes, le tout enrobé dans une métrique et une certaine émotion. Par exemple, entre "Walter Pater, qui a 'décrit' la Joconde et ces vers, il n'y a guère d'analogie – et, en lisant ces poèmes, il est évident qu'ils ne sont ni ne prétendent être de la critique d'art. J'en viens même à croire que le dévots des objets esthétiques s'indigneront que je ne me sois pas contenté de les contempler¹⁹.

15 SENA, Jorge de. *Metamorfoses*. Lisboa, Livraria Morais, 1963.

16 SENA, Jorge de. *Poesia II*. Lisboa, Edições 70, 1978.

17 SENA, 1963

18 Id., ibidem, p. 121.

19 Id., ibidem, p. 129.

Dans son commentaire, Sena met au jour la question de la réception et la difficulté probable de la critique pour attribuer un nom à ce procédé poétique. Ses réflexions sur la nature de cette littérature soulignent l'effort de théorisation du critique plutôt que l'intention du créateur qui veut simplement présenter la nouveauté de sa poésie.

Cette poétique inaugurée par Sena ouvre un chemin à d'autres écrivains portugais comme Joaquim Manuel Magalhães, João Miguel Fernandes Jorge etc. Ces derniers ont participé ensemble avec le photographe Jorge Molder à l'œuvre *Uma exposição* (1974), publiée en hommage à Edward Hopper. La collection comprend des photographies du peintre prises par Molder, des poèmes de J. M. Magalhães²⁰ et de João Miguel Fernandes Jorge, également créés à partir des compositions du peintre américain.

Dans ce travail je prétends me concentrer sur l'examen du poème "La chaise jaune de Van Gogh", publié dans *Metamorfoses*²¹, afin de comprendre le trajet que Jorge de Sena entreprend dans le dialogue intersémiotique entre *Van Gogh's chair* de 1888²² et la littérature. Comme boussole de cette analyse, je propose la discussion des questions suivantes: quels sont les procédés mis en œuvre par le poète lisant le texte visuel ? De quels attributs de visibilité le *logos* s'imprègne-t-il dans la prise en compte verbale des propriétés de la peinture, autrement dit, dans la création des équivalents verbaux? Quels sont les effets de vie que le poète a saisis dans l'œuvre de Van Gogh et comment les exprime-t-il dans ses vers?

Dans *Van Gogh's chair*²³, la voix lyrique choisit deux procédés intermédiatiques pour la construction du poème: le premier réside dans la strophe initiale où prédominent les notations descriptives, avec quelques interventions appréciatives de celui qui voit. Au second, la voix de l'énonciation se répand en réflexions sur ce qui est dans son champ de vision, en établissant des relations entre les objets observés et le sujet auquel ils ont appartenu.

20 Dans "A pintura e o poema: processos de criação e de leitura" ["La peinture et le poème: processus de création et de lecture"], j'ai étudié comment J. M. Magalhães prend la toile "Cape Cod Evening" comme inspiration poétique pour réélaborer la scène visuelle dans le poème qui a le même nom, par le moyen des attributs de plasticité du signe verbal. ALVAREZ, Aurora Gedra Ruiz. A pintura e o poema: processos de criação e de leitura. Letras & Letras, *Revista do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia*, Editora da Universidade Federal de Uberlândia, v. 27, n. 02, p. 413-422, jul/dez.2011.

21 SENA, 1963.

22 VAN GOGH, Vincent. *Van Gogh's chair*. 1888, in National Gallery of Art, London. Available at < <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/vincent-van-gogh-van-goghs-chair> > Access in: March 19th, 2021.

23 Id., ibidem.

Les deux occurrences de transposition intersémiotique s'inscrivent dans la catégorie de l'*ekphrasis*, étant prises la première dans son sens étroit, et la seconde dans son sens plus ample. Dans ce passage, je recours au concept d'*ekphrasis* selon quelques théoriciens de l'intermédialité.

Dans son étude sur l'étymologie de l'*ekphrasis*, Jean H. Hagstrum rappelle que le substantif grec *ekphrasis* et l'adjectif *ekphrastic*, en anglais ont leur origine dans le vocabulaire *ekphrazein* (ἐκφράζειν), qui signifie parler jusqu'aux autres, raconter tout²⁴. Dans un sens plus proche de la racine grecque, selon Hagstrum, l'*ekphrasis* implique la description d'un objet réel ou imaginaire²⁵ et non pas "la représentation verbale d'une représentation visuelle"²⁶.

Dans "The problems of *ekphrasis*", Murray Krieger²⁷ soulève la question de savoir si l'*ekphrasis* ne peut être comprise comme une épistémologie visuelle qui se limite à saisir le peint dans un poème, vu que la propriété picturale est intrinsèque à la peinture, mais pas à la littérature. Selon ce critique, l'*ekphrasis* est "une tentative d'imiter verbalement un objet plastique conçu comme peinture ou comme sculpture"²⁸. Pour réaliser la transposition, le créateur cherche des équivalents verbaux aux images visuelles. Ou alors, selon Lars Elleström, l'*ekphrasis* est une re-présentation de média qui "prétend 'viser' un média à partir du point de vue d'un autre type de média"²⁹.

Une autre interprétation de l'*ekphrasis* assez riche pour cette étude est celle de Liliane Louvel³⁰. D'après cette chercheuse française, l'*ekphrasis* fonctionne comme un texte iconique, étant donné qu'elle implique la "co-

24 "[...] the Greek noun [ekphrasis] and adjective [ekphrastic] come from ekphrazein (ἐκφράζειν), which means 'to speak out', 'to tell in full'". HAGSTRUM, Jean H. *The sister arts. The tradition of literary pictorialism and English poetry from Dryden to Gray*, Chicago/London, University of Chicago Press, 1987, p. 18, nota 34.

25 Id., ibidem, p. 18.

26 Para Heffernan, ekphrasis "is the verb representation of a visual representation". HEFFERNAN, James A. W. *Entering the museum of words: Browning's "My last Duchess" and the twentieth century ekphrasis*. In: WAGNER, Peter (Ed.). *Icons, texts, iconotexts: essays on ekphrasis and on intermediality*, Berlin/New York, W. de Gruyter, 1996, p. 262.

27 KRIEGER, Murray. *The problems of ekphrasis*. In: ROBILLARD, Valerie; JONGENEEL, Els (Ed.). *Pictures into words: theoretical and descriptive approaches to ekphrasis*, Amsterdam, VU University Press, 1998, p. 3-20.

28 "[...] [ekphrasis is] the attempted imitation in words of an objet of the plastic arts, primarily painting or sculpture" (Id., ibidem, p. 4).

29 ELLESTRÖM, Lars. *Midialidade: ensaios sobre comunicação, semiótica e intermedialidade*. In: DOMINGOS, Ana Cláudia M., KLAUCK, Ana P., DE MELO, Glória (Org.). Traduzido por Rafael Guimarães et al, 1. ed. Porto Alegre, EDIPUCRS, 2017, p. 203.

30 LOUVEL, Liliane. *A descrição "pictural": por uma poética do iconotexto*, in: ARBEX, Márcia (org.) *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*, 2006, p. 195-196.

présence de deux systèmes de représentation”³¹ en dialogue. Ils qui se présentent comme le passage d’une signifiante à une autre de nature différente, sans effacer les frontières entre elles. En d’autres termes, dans cette translation transmédiatique, l’écrivain opère avec autonomie les transformations désirées dans le nouvel objet en introduisant un lexique technique, qui fait référence à une œuvre picturale avec usage de “marqueurs de picturalité”³² (comme le vocabulaire de couleurs, de coups de pinceau, de description des volumes dans l’espace plastique etc.). En même temps il établit une inévitable “distance entre la peinture et la représentation iconotextuelle” (linguistique).³³ Dans l’analyse du poème de Jorge de Sena, je discute comment les “nuances du pictural”³⁴ contribuent à instaurer des associations avec l’œuvre de Van Gogh et approfondissent les réflexions sur ce processus.

Claus Clüver, pour sa part, élargit le concept de ce phénomène. Pour lui, “l’*ekphrasis* est une représentation verbale d’un texte réel ou fictif, composé en un système de signes non-verbaux”³⁵. De ce point de vue, toutes les représentations littéraires de peinture, de sculpture, d’architecture etc. peuvent devenir des *ekphrasis*. Le chercheur en intermédialité envisage aussi, dans ses considérations sur *Metamorfoses* de Jorge de Sena, que, dans l’*ekphrasis*, la voix énonciative ne se détache pas de son expérience visuelle. C’est à partir de ce qui a été observé qu’elle “rapporte, interprète, réfléchit, associe ce qui a été vu aux thèmes de l’existence et de l’expérience humaine”³⁶. Il faut remarquer que Clüver, dans ses considérations, dépasse le concept d’*ekphrasis* défini par Hagstrum³⁷ comme des notations descriptives de l’objet. Le sujet poétique peut migrer de la sphère qui recherche l’équivalent verbal au signe visuel et pénétrer dans le domaine des réflexions à propos de ce qu’on voit. Dans ce processus d’assimilation des marques de

31 Id., ibidem, p. 195.

32 Id., ibidem, p. 195.

33 Id., ibidem, p. 196.

34 LOUVEL, Liliane. Nuanças do pictural. In: DINIZ, Thaïs Flores Nogueira (Org.). Intermidialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea, 2012.

35 “Ekphrasis is a verbal representation of a real or fictitious text composed in a non-verbal sign system”. CLÜVER, Claus. Ekphrasis reconsidered: On verbal representations of non-verbal texts. In: LAGERROTH, U-B; LUND, H.; HEDLING, E. Essays on the interrelations between the arts and media, 1997, p. 26.

36 “[...] recording, interpreting, reflecting, meditating, linking the observed to themes of the human existence and experience”. Id., ibidem, p. 28.

37 HAGSTRUM, op. cit.

l'homme fécondées dans l'image mentale qui se verbalise, se réalise, en même temps, la force de vie de l'œuvre, selon le point de vue de Münch³⁸.

L'ekphrasis en tant que processus de compréhension de l'art

Après avoir parlé de *Van Gogh's chair*³⁹, je passe à l'examen de savoir comment se fait le passage de la position de la voix énonciative du champ descriptif à la sphère de déductions à propos de l'objet contemplé. Je transcris la première strophe de "La chaise jaune, de Van Gogh":

Sur le sol carrelé, une chaise rustique,
rustiquement paillée, et posée, jaune,
sur le carreau recuit, usagé.
Sur le siège de la chaise, un peu de tabac dans un papier
ou dans un mouchoir (est-ce bien du tabac ?) et une pipe.
Près du coin, dans une caisse basse,
la signature. Et puis plus bas la porte
bleuâtre et délavée.
Vincent, comme il signe, et d'une matière épaisse
où les pinceaux doucement s'empâtent,
tournent le bois, font le volume
des traverses de la chaise, de l'argile grossière
des carreaux mal joints, usés, sales⁴⁰.

Dans cette strophe, le sujet poétique semble être devant la toile de Van Gogh, et il commence à la décrire: "sol carrelé", "une chaise rustique", [...] paillée, et posée, jaune", "pipe", "une caisse basse", "la signature" du peintre, "la porte [...] bleuâtre". Il ne se met pas devant les phénomènes réels, mais devant des représentations esthétiques du monde et, de ce point de vue, transpose dans le code verbal ce qui a des qualités picturales, ou, selon les mots de Louvel⁴¹, crée "l'effet tableau". Parallèlement à ce procédé, s'insinue un regard interrogateur, qui veut deviner ce que l'observateur ne saisit pas sur la toile : "dans un papier / ou dans un mouchoir", "est-ce bien du tabac ?". Il faut remarquer que la voix énonciative persiste dans sa tâche de dire à

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

39 VAN GOGH, op. cit.

40 SENA, Jorge de. *Metamorfoses*, Lisboa, Livraria Moraes, 1963, p. 81.

41 LOUVEL, Liliane. Nuanças do pictural. In: DINIZ, Thaïs Flores Nogueira (Org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*, 2012, p. 50.

l'énonciataire ce qu'il voit et indique la position que les objets occupent sur la toile, bien que ce qui est aperçu, à ce moment, ne se manifeste pas dans son *enargeia*⁴² dans le discours verbal, ou, selon Hagstrum, il n'est pas exposé dans ses pleines qualités visuelles, comme celles qu'il détient dans la nature.

Dans la description picturale, ou dans la tentative de la réaliser (quand l'absence de netteté empêche la reconnaissance de l'élément perçu), la voix énonciative assume une attitude appréciative devant ce qu'elle voit, comme dans les expressions "rustique", "rustiquement paillée", "recuite, usagée", "porte délavée", "mal joints, usés, sales". Il faut remarquer qu'intervient un approfondissement de la perception: elle ne se limite pas seulement à regarder superficiellement le tableau. Elle relate minutieusement ce qu'elle voit et valorise ce qui est dans le champ de sa vision, en lui attribuant des significations qui s'étendent jusqu'au propriétaire de ces objets, à sa vision du monde. En plus de la notation des "marques de picturalité"⁴³ du style du peintre: "[...] matière épaisse / où les pinceaux doucement s'empâtent", se développe l'isotopie de la vie humble attribuée à la dernière partie de la vie de Van Gogh.

À ce point, le sujet lyrique se distancie de la perception de l'objet pour une réflexion sur ce qu'il saisit visuellement. Il entre dans le champ de la "méditation poétique", pour se servir de la terminologie créée par Jorge de Sena lui-même ⁴⁴.

C'est le moment où la jouissance esthétique prédomine, selon la théorie de Münch⁴⁵, quand la disposition verbale dilate le signe et permet un autre degré de saisie, en produisant des effets de sens qui se déracinent de la réalité phénoménale et portent tant le sujet poétique que le lecteur vers la vie esthétique.

Dans la deuxième strophe, se fait une confrontation entre la période noble de Van Gogh où apparaissent des êtres mythologiques, des personnages de la royauté, des paysages, des batailles – éléments évoqués

42 C'est un mot de la rhétorique grecque, que se aplica ao discours descriptif qui crée une image visuelle très proche de celle que l'observateur a de l'objet naturel. D'après Hagstrum: "enargeia implies the achievement in verbal discourse of a natural quality or of a pictorial quality that is highly natural." HAGSTRUM, *The sister arts. The tradition of literary pictorialism and English poetry from Dryden to Gray*, 1987, p. 12.

43 LOUVEL, Liliane. A descrição "pictural": por uma poética do iconotexto. In: ARBEX, Márcia (org.) *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*, 2006, p. 195.

44 Jorge de Sena considère que, dans *Metamorfoses*, il y a un évident intérêt à "méditer poétiquement au sens [...]" d'objets esthétiques déterminés." SENA, Jorge de, 1963, p. 121.

45 MÜNCH, Marc-Mathieu, *La Beauté artistique. L'impossible définition indispensable*, 2014, p. 107.

dans les quatre premiers vers –, et, dans les derniers vers, la période humble, métonymiquement exprimée par les éléments représentés dans le tableau.

Ainsi, la voix énonciative réveille la mémoire du spectateur à la production antérieure de l'artiste et ferme la strophe avec une réflexion sur les éléments disposés sur le siège de la chaise, ou bien, sur ce que l'œil capte de la toile analysée.

Après les déesses, les lapins morts
et les batailles, les princes, les forêts,
les fleurs en pot, les rivières lisses,
le clair-obscur serein des intérieurs hollandais,
manquait cette humilité, la paille d'un siège,
où du tabac, modeste vice, a été oublié
ou bien fut laissé expressement pour signaler
que de peu se contente qui a désir de tout.⁴⁶

Dans les quatre derniers vers se recrée l'*ethos* de celui qui se contente de la sévérité franciscaine à travers la formule paradoxale "de peu se contente qui a désir de tout". Dans le processus créateur, la voix énonciative présente les objets non comme une manifestation phénoménale du référent, mais, maintenant, comme la représentation de la position philosophique de celui à qui les objets appartenaient. Ce point de vue distancie le discours poétique du concept d'*enargeia*, comme on l'a vu chez Hagstrum, c'est-à-dire que le discours ne cherche plus à recréer le référent dans son *evidentia*⁴⁷, mais explore les valeurs humaines que la peinture suscite par le moyen de la plurivalence de sens des signes. Pour Münch⁴⁸, l'art naît de la condition humaine et celle-ci subit des variations au long du temps.

Dans la troisième strophe s'établit une nouvelle comparaison entre ce que le signe "chaise" signifie dans la situation énonciative de la représentation plastique et la signification qu'elle contient au-delà d'elle-même. Observons:

Ce n'est pas pourtant cette chaise là
pauvre mobilier d'une pièce vide
où un excès de pitié fut folie
des hommes qui passèrent par là

46 SENA, Jorge de. *Metamorfoses*, 1963, p. 81.

47 Mot latin pour *enargeia*. En latin, cette figure de rhétorique a d'autres significations: *inlustratio*, *repraesentatio*. HAGSTRUM, 1987, p. 12.

48 MÜNCH, Marc-Mathieu, *La Beauté artistique. L'impossible définition indispensable*, 2014, p. 97.

qui rirent, qui entendirent de leurs oreilles
qui ne voulurent même dans une riche salve
d'un lobe coupé, encore palpitant,
baigné de sang, "quantum satis"
de loyauté, d'amour, de dévouement, d'angoisse,
d'inquiétude, de veillées songeuses,
et par-dessus tout, du regard perçant
de la solitude enivrante et pure⁴⁹.

Dans le processus interprétatif du signe, celui-ci s'éloigne de plus en plus de la fonction pragmatique de pièce de mobilier d'un espace déterminé, et devient l'histoire de la vie du peintre. Les objets saisis par le regard de la voix énonciative, qui, au début du poème les voyait concrets et les décrivait dans leurs particularités physiques, représentent maintenant le privé, l'intimité qui désire être protégée : les vices (le tabac), les conflits vécus, la folie, l'oreille coupée, la douleur, les veilles, le vide de la chambre, la solitude. L'imbrication de la perception physique et de la perception symbolique rejoint l'interprétation fine de Münch :

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 de plénitude. L'émotion est alors dans la vie réelle et la vie réelle semble dans l'émotion⁵⁰.

Du point de vue comparatif, Giulio Carlo Argan explique que "Van Gogh occupe un lieu à côté de Kierkegaard et de Dostoïevsky; comme eux, il s'interroge, plein d'angoisse, sur la signification de l'existence, sur l'être au monde"⁵¹. Pour ce critique d'art, le peintre intègre son environnement et, dans ce processus, imprègne ce qu'il saisit de la densité de la vie et de son positionnement interrogatif face au monde. Dans le poème, la voix énonciative, à son tour, lit ce monde de tensions que la terre contient.

Dans la quatrième strophe il reste encore le processus de transformation des objets dans l'image humaine du peintre, dans la mesure où le sujet poétique établit une relation immédiate entre la signature de Vincent, disposée

49 SENA, Jorge de. *Metamorfoses*, 1963, p. 81-82.

50 MÜNCH, Marc-Mathieu, *La Beauté artistique. L'impossible définition indispensable*, 2014, p. 107.

51 ARGAN, Giulio Carlo, *Arte moderna. Tradução Denise Bottmann e Federico Carotti*, São Paulo, Companhia das Letras, 2006, p. 123.

dans la caisse qui occupe le coin droit au fond de la toile, et l'identité du sujet qu'elle représente.

Ce n'est pas, ne fut pas, ni ne sera jamais une chaise :
Juste le portrait concentré et clair
d'un avoir été là et d'un avoir été qui
d'un avoir vu et su, comme d'un s'être assis
dans une chambre exiguë de couleur sans lumière,
avec au coin une caisse, où a signé Vincent⁵².

La postface de *Metamorfoses* peut apporter des pistes d'interprétation pour ce fragment de l'analyse. Là, Jorge de Sena commente :

[...] les peuples n'ont de valeur que comme humanité. [...] Et l'allégresse que je sens, au Musée Britannique ou au Louvre, devant les collections où palpite une vie millénaire, ne résulte pas de cet âge millénaire, étrange, lointain, barbare ou raffiné, mais du fait que je sens dans tout, des statues aux petits objets domestiques, une humanité vivante, des gens vivants, de personnes, surtout de personnes. (1963, p. 122)⁵³

Les signes qui sont envisagés par la voix énonciative cessent d'être référentiels aux objets ayant ou ayant eu des fonctions utilitaires, pour se métamorphoser en "portrait" du sujet qu'ils représentent. Dans cette situation énonciative, ils se re-signifient. Ainsi, avec son regard de poète et de critique, Jorge de Sena se détache du champ phénoménal et cherche une lecture intersubjective, ethnoculturelle, un regard aussi qui abstrait la matérialité des objets et saisit la vie qu'ils ont absorbée de Vincent.

Dans son étude Giulio Carlo Argan revient, à nous parler de l'art de Van Gogh. Malgré une instance différente, sa lecture du tableau du peintre hollandais est très proche de la voix énonciative. Pour ce critique, la position de Van Gogh devant la réalité

[...] n'est pas celle de qui la contemple pour la connaître, mais ne serait-ce pas de se placer plutôt devant elle pour y entrer, en la sentant comme une limite qui s'impose, de laquelle il ne peut pas se libérer, sinon en la prenant, en se l'appropriant, en s'identifiant à cette "passion de la vie" qui, pour finir, pousse à la mort? [...] Ce que Van Gogh veut est une peinture vraie jusqu'à l'absurde, vive jusqu'à l'extrême, au délire et à la mort⁵⁴.

52 SENA, Jorge de. *Metamorfoses*, 1963, p. 82.

53 Ce fragment, selon la note de pied de page n. 1, mise par l'auteur lui-même, dans *Metamorfoses* (1963, p. 123), a été extrait de l'article "Reflexões sobre o exótico, o folclórico, etc., a propósito do teatro clássico da China", publié dans *Comércio do Porto*, du 26 novembre 1957. Id., ibidem, p. 123.

54 ARGAN, Giulio Carlo, op. cit., p. 125.

L'interprétation de l'œuvre de Van Gogh comme gestation de vies denses et conflictuelles dialogue avec l'expression "son nom de corbeau", est présente dans les derniers vers du poème, qui reprennent la version officieuse que Van Gogh se serait suicidé en peignant le *Champ de blé avec corbeaux*, de 1890⁵⁵ : la présence des corbeaux dans le tableau serait une intuition de Van Gogh de sa fin tragique⁵⁶.

Pour revenir au procédé de la voix énonciative, il est possible de percevoir que s'établit dans la dernière strophe une nouvelle allure dans le poème.

Un nom propre, une pipe, une porte fermée
un sol qui se dérobe sous les pieds
de celui qui relègue la chaise dans un espace exigü
une chaise humble étant humilité
rongeant de l'intérieur un intérieur absent
sauf dans un nom propre en lequel les enfants ont
une foi sans limites car ils croissent
au bord de la folie. Il y en a un qui signe
dans un coin, dans une boîte, de son nom de corbeau.
Y-a-t-il un coin dans la peinture? Y-a-t-il des noms qui résistent?
Quelle chaise, même non-chaise, est humble?
Toutes, ou seulement celle-ci? Au bout de tout,
sont-ce bien des chaises qui restent, un vice modeste,
posé sur le siège pendant que les couleurs s'empâtent ?⁵⁷

Ce mouvement subit une variation du mode par lequel les signes se font connaître au lecteur-spectateur. D'abord il y a une reprise des objets antérieurement évoqués ("nom propre", "pipe", "porte", "sol", "chaise"), en suivant le même procédé *ekphrastique* décrit au début du poème. Ensuite, la voix énonciative les expose selon un nouveau processus épistémologique. Maintenant il n'est plus appuyé sur la description des objets, mais orienté vers un questionnement fermé à propos de la relation signifiant-signifié des signes,

55 WALTHER, Ingo ; METZGER, Rainer. *Van Gogh: The Complete Paintings*. [S. L.], Taschen, 1994, v. 2, p. 690.

56 Comme l'image des corbeaux est associée à la mort, Ingo Walter observe que plusieurs critiques considèrent que la présence de ces oiseaux dans la toile de Van Gogh représentent une intuition de la mort du peintre. S'agit-il d'une légende, où est la vérité, on ne sait pas. C'est sûr que, après cette œuvre, Van Gogh n'a pas réussi à produire des travaux aussi représentatifs.

57 SENA, Jorge de. *Metamorfoses*, 1963, p. 82.

qui gravite autour du noyau “nom propre”. Le poème se termine en interrogations sur la légitimité de considérer que les objets seraient imprégnés de l’humanité du peintre, et en accord avec le raisonnement développé dans la strophe antérieure. La phrase “Y-a-t-il des noms qui résistent ?”, interroge le sujet poétique. Ensuite: “Quelle chaise, même non chaise, est humilité?”. Il faut remarquer qu’on va du niveau iconique, pour employer la nomenclature de Peirce, à l’interrogation de la représentation symbolique de ces objets. Peuvent-ils être vus comme symboles d’humilité, de solitude, d’angoisse, d’inquiétude ? Enfin, la question cruciale : que reste-t-il de tout cela ?

Sont-ce bien des chaises qui restent, un vice modeste,
Posé sur le siège pendant que les couleurs s’empâtent?

La voix énonciative dirige la réflexion sur le plan de la réception de l’œuvre d’art. Qu’est-ce que le spectateur lit dans l’œuvre de Van Gogh ? Prend-il ce qu’il voit pour des formes concrètes, les objets dans leur matérialité ou saisit-il la valeur symbolique de ce qu’elles sont porteuses? Si ces questions restent ouvertes à la fin du poème, en attendant la voix du lecteur-observateur, le sujet poétique, toutefois, a déjà donné sa réponse dans le processus énonciatif, décodifiant les signes au-delà du niveau iconique. D’après Münch, 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”⁵⁸.

Dans le processus *ekphrastique*, le sujet ne veut pas seulement décrire la matérialité de ce qu’il voit, mais il sémiotise ce qu’il voit, pour décodifier ce qui est au-delà de la manifestation sensible. Élisant l’*ekphrasis* comme processus de connaissance et de création poétique, le moi lyrique sonde dans l’artefact artistique – *La chaise jaune* – les traits de l’humanité du peintre hollandais et éveille l’émotion esthétique du lecteur.

Dernières considérations

En somme, dans la déterritorialisation des arts, l’*ekphrasis* interroge les limites picturales du verbe que le signe privilégie comme attribut de la peinture. Dans le poème examiné, ce ne sont pas les qualités visuelles et spatiales qui dialoguent avec les arts plastiques, comme dans le poème de

58 MÜNCH, Marc-Mathieu. *L’Effet de vie ou le singulier de l’art littéraire*, Paris, Honoré Champion, bibliothèque de littérature générale et comparée, 2004, p. 38.

Mallarmé évoqué au début de cette étude, ce sont les qualités de la visibilité assimilées de la peinture qui constituent le dialogue intersémiotique. À partir de la reconnaissance des éléments de la toile, la voix lyrique scrute ce qui est au-delà de la matière picturale, dans le désir de capturer les forces profondes de l'être qui les a créées.

De ce qui a été dit, on peut conclure que *Metamorfoses* annonce les nouvelles voies de la poésie portugaise contemporaine, en déplaçant les frontières entre les arts. Le titre est une métaphore du faire poétique de Jorge de Sena. Il condense le sens de la transformation subie dans le processus de transposition intersémiotique, comme on l'a vu dans l'analyse de "La chaise jaune de Van Gogh". Ainsi, de la captation de l'image de la toile présentée dans la photo en noir et blanc, à la page 114 de l'édition consultée jusqu'à la composition du poème qui est aux pages 115-116, ce processus créateur, d'un côté, doue la parole de visibilité par l'usage de l'*ekphrasis*: passe du visuel au verbal. D'un autre côté, ce même processus poursuit la voix poétique qui interroge, philosophe en métrique, enfin, permet l'émotion, métamorphosant la matière picturale en poésie, ou, adoptant les paroles propres de Sena, "médite poétiquement"⁵⁹, ou, encore, "crée dans le corps-esprit-cerveau d'un récepteur un effet de vie"⁶⁰ à propos de l'objet artistique pris comme point de départ de sa création.

[Aurora Gedra Ruiz Alvarez](#)

Références bibliographiques:

ALVAREZ, Aurora Gedra Ruiz. A pintura e o poema: processos de criação e de leitura. *Letras & Letras*, Revista do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, Editora da Universidade Federal de Uberlândia, v. 27, n. 02, p. 413-422, jul/dez.2011.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. Trad. Denise Bottmann e Federico Carotti, São Paulo, Companhia das Letras, 2006.

BAKHTIN, Mikhail. Estudos literários hoje. In: *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. Pref. Tzvetan Todorov. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 359-366.

CLÜVER, Claus. *Ekphrasis* reconsidered: On verbal representations of non-verbal texts. In: LAGERROTH, U-B; LUND, H.; HEDLING, E. *Essays on the interrelations between the arts and media*, Amsterdam/Atlanta, G.A, Ropodi, 1997, p. 19-33.

CLÜVER, Claus. A new look at an old topic: *ekphrasis* revisited. *Todas as Letras*, Revista de Língua e Literatura, v. 19, n. 1, p. 30-44, jan./abr., 2017.

59 SENA, Jorge de. *Metamorfoses*, 1963, p. 121.

60 MÜNCH, Marc-Mathieu. Dans quelle mesure l'effet de vie est-il la condition du langage de l'art? *Revue Internationale d'Art et d'Artologie*, n. 1, p. 5-7, Décembre, 2017, p. 5.

- ELLESTRÖM, Lars. *Midialidade: ensaios sobre comunicação, semiótica e intermedialidade*. In: DOMINGOS, Ana Cláudia M., KLAUCK, Ana P., DE MELO, Glória (Org.). Traduzido por Rafael Guimarães *et al*, 1. ed. Porto Alegre, EDIPUCRS, 2017.
- HAGSTRUM, Jean H. *The sister arts*. The tradition of literary pictorialism and English poetry from Dryden to Gray, Chicago/London, University of Chicago Press, 1987.
- HEFFERNAN, James A. W. Entering the museum of words: Browning's "My last Duchess" and the twentieth century ekphrasis. In: WAGNER, Peter (Ed.). *Icons, texts, iconotexts : essays on ekphrasis and on intermediality*, Berlin/New York, W. de Gruyter, 1996, p. 262-280.
- KRIEGER, Murray. The problems of *ekphrasis*. In: ROBILLARD, Valerie; JONGENEEL, Els (Ed.). *Pictures into words: theoretical and descriptive approaches to ekphrasis*, Amsterdam, VU University Press, 1998, p. 3-20.
- LOUVEL, Liliane. A descrição "pictural": por uma poética do iconotexto. In: ARBEX, Márcia (org.) *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, 2006, p. 191-220.
- LOUVEL, Liliane. Nuanças do pictural. In : DINIZ, Thaís Flores Nogueira (Org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Tradução de Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.
- MALLARMÉ, Stéphane. Préface à Un coup de dés jamais n'abolira le hasard. In: *Œuvres Complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard-Pléiade, 1945.
- MÜNCH, Marc-Mathieu. *L'Effet de vie ou le singulier de l'art littéraire*, Paris, Honoré Champion, Bibliothèque de littérature générale et comparée, 2004.
- MÜNCH, Marc-Mathieu, *La Beauté artistique. L'impossible définition indispensable*, Paris, Honoré Champion, 2014.
- MÜNCH, Marc-Mathieu. Dans quelle mesure l'effet de vie est-il la condition du langage de l'art ? *Revue Internationale d'Art et d'Artologie*, n. 1, p. 5-7, Décembre, 2017.
- PEREDNIK, Jorge Santiago. Estudio preliminar. In: ARTAUD, A., BENSE, M. PIGNATARI, D. y otros. *Poesía concreta*. Estudio preliminar y selección Jorge Santiago Perednik. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982, p. I-XII.
- SENA, Jorge de. *Metamorfoses*, Lisboa, Livraria Moraes, 1963.
- SENA, Jorge de. *Poesia II*, Lisboa, Edições 70, 1978.
- SIMMIAS DE RHODES. "L'Œuf", In Miranda, Antonio. *Poésie visuelle*. Disponible sur < http://www.antoniomiranda.com.br/poesia_visual/simias_de_rhodes.html >, page consultée le 02 mars 2022.
- SÍMIAS DE RODES ; PAES, José Paulo. "Da fêmea canora. O ovo; O ovo, por dentro e por fora". 27/02/1994. "Caderno Mais". *Jornal Folha de São Paulo*. Disponible sur : < <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/2/27/mais!/16.html> >. Consultée le 03 mars 2022.
- VOLÓCHINOV, Valentin Nikolaevich. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. Tradução Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 2017.
- WALTHER, Ingo ; METZGER, Rainer. *Van Gogh : The complete paintings*. [S. L.], Taschen, 1994, 2 v.

Bilan de l'artologie

Marc-Mathieu Münch
Professeur émérite à l'université de Lorraine

Résumé.

Cet article se veut un bilan succinct de l'état de la recherche en « artologie ». Il montre où en est la valeur scientifique des hypothèses de travail sur lesquelles elle repose et suggère tout ce qui reste à chercher. Pour finir, il répond aux inquiétudes de certains chercheurs à l'égard d'une science humaine de l'art.

Abstract.

This article is intended as a brief review of the state of research in "artology". It shows the scientific value of the working hypotheses on which it is based and suggests all that remains to be researched. Finally, it responds to the concerns of some researchers with regard to a human science of art.

Le moment semble venu de faire un bilan en esthétique de l'effet de vie, ou, si l'on accepte cette expression, en artologie. Toute recherche consistant à explorer des terres nouvelles, il est périodiquement indispensable de s'arrêter, de se retourner sur ses pas et d'observer à loisir le paysage découvert. A-t-on bien choisi sa voie ? Y en avait-il de meilleures ? Cela est d'autant plus vrai pour la théorie de l'effet de vie qu'elle intéresse d'autres chercheurs depuis que je l'ai lancée en 1991 au congrès AILC de Tokyo.

Pour tenter ce bilan, je me propose d'envisager d'abord ce qui peut être considéré comme acquis en artologie, ensuite ce qui reste à chercher et à trouver et je veux enfin tenter de comprendre les peurs qui agitent un certain nombre de chercheurs face aux nouveautés de nos travaux.

Voici donc d'abord les éléments qui sont en cours d'acquisition.

Le premier est une nouvelle problématique pour l'art. Elle dit que l'art n'est essentiellement ni un concept rationnel, ni un objet concret voire un corpus d'objets concrets, ni un donné de l'histoire, ni un symbole, ni une valeur, ni même une parole mais un phénomène visant à mettre en relation bénéfique trois choses : un objet spécifique, l'artiste humain créateur de cet objet et le ou les récepteurs de cet objet.

Comme beaucoup d'autres phénomènes vécus, comme la santé, la joie, l'amour, la sérénité, l'art peut réussir ou échouer totalement ou relativement en fonction d'un grand nombre d'éléments présents ou absents et de leurs interactions.

L'artologie est ainsi une science de la complexité non seulement parce qu'elle concerne toute la diversité de l'humain mais aussi parce qu'elle semble posséder une caractéristique propre ne se pouvant confondre avec aucune autre.

En somme, l'art que cherche à définir l'artologie est l'une de nos réponses spécifiques à la condition humaine.

Le deuxième élément qui semble acquis est une méthode de travail pour découvrir la spécificité de l'art. Il me semble que cette caractéristique tant recherchée, si elle existe vraiment, doit être particulièrement bien connue des artistes dont les œuvres sont passées à la postérité, qui sont admirées et conservées avec le plus grand soin par les humains.

Il ne s'agit pas ici de favoriser un quelconque élitisme, un luxe qui en impose ou même une audace technique mais de repérer celles des œuvres qui s'attachent spontanément, durablement, mystérieusement à ceux qui les aiment.

Il est donc logiquement possible de supposer que ces créateurs seront justement ceux qui auront compris le mieux la spécificité globale, en fait l'invariant, de leur art.

Bien entendu, pour repérer un invariant, il faudra savoir tenir compte des particularités de la conception du monde de chaque créateur. Comme toute *Weltanschauung* est une construction faite en fonction d'une culture donnée, l'invariant cherché, le degré zéro de l'art, risque fort d'être peu développé et même peu pensé quoique très présent un peu comme les fondations d'un monument que l'on devine à peine mais sur lesquelles tout repose.

Le troisième élément est justement cet invariant que j'ai nommé l'effet de vie. Il se présente comme la capacité d'une œuvre de créer dans le corps-esprit-cerveau d'un récepteur un effet de vie, c'est-à-dire d'y éveiller les facultés par le jeu cohérent des formes et des matériaux. Il est présent sous la plume des artistes dans le monde entier et depuis toujours. Il se transmet mais surtout il réapparaît.

Cet invariant livre donc le secret de l'art. Mais il ne dit pas encore comment il fonctionne ; il reste dans le vague.

Or le dépouillement des arts poétiques (au sens large de cette expression) a montré que l'invariant global de l'effet de vie cohabite souvent avec un autre élément qui désigne, lui, un moyen repérable. C'est par exemple le cas de la cohérence. Pour qu'une œuvre soit réussie, il faut – mais il ne suffit pas – qu'elle soit cohérente.

La confrontation des innombrables fiches que nous avons faites semble montrer qu'il y a sans doute, sous l'invariant global de l'effet de vie, six corollaires suggérant des moyens. Outre la cohérence, il s'agit du matériau incitatif, de la forme vive, de la plurivalence, de l'ouverture et du génie créatif propre des artistes, c'est-à-dire du savoir disposer les éléments de leur travail en un certain ordre efficace.

Si l'art parvient à la réussite grâce à des invariants générant des moments de vie dans le corps-esprit-cerveau, il dispose évidemment aussi de nombreux variants qu'il peut choisir ou laisser de côté. C'est le cas, par exemple, des goûts, des genres, des sujets, des fonctions et, plus généralement, des styles.

Ceci dit, on ne s'étonnera pas de découvrir, comme dernier élément acquis, une nouvelle définition de l'art comme aboutissement de tout ce qui précède et qui doit préciser et approfondir l'expression un peu nue d'effet de vie.

L'art est alors un moment de plénitude et de présence. Il tend vers un double attachement du monde à soi et de soi au monde à travers un objet créé pour rejoindre un autre royaume de vivacité. C'est un moment dont l'intensité déborde jusqu'à la conscience même. Celui qui est saisi d'effet de vie peut parfois avoir le sentiment d'être dans la Vérité ou dans l'infini du désir d'être, mais il peut vivre aussi, plus simplement, le flux qui circule entre l'objet d'art qui l'occupe et les strates de son moi. Enfin et ce n'est pas la moindre des valeurs de l'art, lorsque l'effet de vie se dissipe, lorsqu'on revient à la vie normale, on est enrichi d'une expérience nouvelle qui ne demande qu'à intégrer ses richesses dans la vie réelle. Celui qui participe intensément à la vie d'un drogué de papier, cela lui offre l'occasion d'en tirer des conséquences pour son propre destin.

Maintenant, dans un deuxième mouvement de ce bilan, je tiens à clarifier ce que j'entends précisément par cette expression d' « éléments qui semblent acquis ». Il ne s'agit pas encore dans mon esprit de faits scientifiques mais de

faits suffisamment attestés et répétitifs pour qu'on puisse leur donner le statut d'hypothèses de travail et engager de plus amples recherches.

Elles sont nombreuses et fascinantes. Il faudra d'abord continuer à lire et à confronter tous les textes dans lesquels les créateurs s'expriment sur ce que l'art est et doit être. Lire non seulement tous leurs arts poétiques, les préfaces et les traités disponibles, mais les notes, les cours, les enregistrements, les correspondances, les réflexions diverses. Il faudra explorer toutes les civilisations, savoir les replacer dans leurs contextes spécifiques mais aussi dans les complexes de leurs migrations car l'humain est aussi un *homo migrans*. Ce sera nécessairement un travail de groupe en vue de résultats accessibles à tous et discutés par tous.

Les moyens informatiques disponibles aujourd'hui permettent la composition de corpus planétaires et planétairement exploitables en ligne.

Il faudra d'autre part reprendre et affiner la compréhension des rapports entre l'invariant global et ses corollaires. Il n'est pas toujours facile de passer de l'un à l'autre. C'est à force d'avoir vu voisiner un grand nombre de fois le thème de l'effet de vie et celui, par exemple, du matériau que nous avons déduit le corollaire du matériau incitatif c'est-à-dire donnant envie d'un effet de vie. Lorsqu'on voit par exemple Cézanne affirmer que la couleur est l'endroit où notre cerveau et l'univers se rejoignent, lorsqu'on se rappelle comment les grands sculpteurs aperçoivent d'avance une forme dans un bloc de marbre et quand on se souvient combien un Pablo Casals était troublé par le seul timbre du violoncelle, on en arrive à penser le corollaire du matériau incitatif.

Un domaine que je conseille particulièrement aux jeunes chercheuses et chercheurs sera de développer en eux le sens de l'introspection. Pour jouir d'une belle œuvre, il n'est pas nécessaire de savoir ce qui se passe en nous, mais cela est indispensable pour comprendre comment on passe des faits qui sont dans l'œuvre aux effets qui se développent dans la personne du récepteur. Il faut s'entraîner à prendre du recul et pour cela se bien connaître soi-même et bien connaître les habitudes du créateur étudié. J'espère aussi qu'il sera finalement possible de collaborer avec les spécialistes du cerveau. Je l'ai plusieurs fois tenté dans mes jeunes années, mais sans succès.

Tout cela devrait mener à mieux comprendre pourquoi il y a un air de famille entre tous les corollaires. Ils semblent tous chargés d'aller, au cours de la découverte d'une œuvre, réveiller de nouvelles zones du cerveau. La vue d'une pierre, si son grain est tentant peut tenter le sens du toucher et donc rejoindre tout ce qui y est rattaché en l'humain. La forme réveille tout ce que

nous portons en nous soit d'analyse géométrique, soit de sens du flou, la cohérence calcule la convenance des éléments et du tout, l'ouverture saute sur notre goût immense de tout interpréter et enfin la pluralité définit l'ensemble des procédés capables de disperser l'effet de l'œuvre dans le corps-esprit-cerveau.

En littérature ces procédés sont connus sous le nom de figures de style. Elles fonctionnent par déplacement, par enrichissement de sens, de sons, de formes, d'images. Elles ont été moins codifiées dans les autres arts, mais il est passionnant de les y découvrir. En écoutant de la musique, on peut voir des couleurs, l'oreille pouvant fonctionner synesthésiquement. Ce même phénomène peut jouer à propos des timbres, des rythmes, des hauteurs de sons, des nuances, des intensités et joue spontanément dans la polyphonie. Dans les arts plastiques il y a des génies doubles comme Salvadore Dali et Pablo Picasso. Ils se servent de la souplesse de leur matériau pour superposer plusieurs images. L'un des effets les plus réussis de la pluralité en architecture se trouve peut-être dans la cathédrale de Brasilia. Les seize supports de béton du chef-d'œuvre d'Oscar Niemeyer y suggèrent en même temps une couronne d'épines et des mains réunies en prière. Et la puissance de cet effet est encore relevée par l'harmonie géométrique de l'ensemble.

Pour terminer ce petit bilan je voudrais tenter de comprendre les peurs de certains chercheurs face aux audaces de la théorie de l'effet de vie qui n'est pourtant pas si osée que cela puisqu'elle se range sagement derrière les grands artistes que nous admirons dans le monde entier.

La première peur semble résulter de la contradiction apparente se situant entre le pluriel du beau et le singulier de l'art. Peut-on imaginer sous le soleil un phénomène aboutissant à un même résultat par des techniques différentes ? Bien sûr que oui ! N'est-ce pas le cas général de tous nos bien-être ? Ne sont-ils pas en même temps adaptés à nos idiosyncrasies et caractérisés par l'accalmie des conflits internes ? Plus généralement, puisque c'est l'ensemble du monde biologique qui fonctionne selon des systèmes complexes, évolutifs et perfectibles, l'art des vivants, comment pourrait-il fonctionner en marge du vivant ?

Une autre peur vient directement du mauvais renom de la subjectivité. En ai-je rencontré des professeurs qui prétendaient que le sentiment esthétique, étant subjectif, on ne pouvait en tenir compte. On poussait l'absurdité scienti-

fique jusqu'à éliminer du problème une part essentielle de la documentation ! Un corpus dont on ne réussissait de toute façon pas à se débarrasser ! Les livres d'histoire de l'art les plus objectifs sont pleins de jugements subjectifs en embuscade. Qu'on prenne un marqueur pour colorer tout ce qui de près ou de loin relève des goûts, on s'en apercevra clairement.

Mais le malheur veut que la théorie de l'effet de vie soit aussi rejetée par ceux qui acceptent l'émotion subjective sous prétexte qu'elle prétend arriver à une vérité et même construire une vraie science humaine. Plus généralement le XXe siècle fut ce que j'ai appelé le siècle du pluriel du vrai. Comme la vérité absolue lui apparaissait de plus en plus -et avec raison- difficile à atteindre, il a été tenté d'y renoncer au nom du doute et du nihilisme. On a pensé que la subjectivité et l'objectivité s'excluaient alors qu'on peut les rapprocher lorsqu'on constate qu'il y a subjectivité lorsque l'activité du corps-esprit s'efforce de modéliser le monde et lui-même et qu'il y a objectivité lorsque cette modélisation s'approche des invariants résidant dans ce même corps-esprit. Il faut que le vingt-et-unième siècle dépasse la panne de vérité qui a caractérisé son aîné.

Enfin il faut qu'on renonce à l'hyperspécialisation de la recherche. En allant de colloque en congrès, on a parfois l'impression que le sommet de la carrière d'un chercheur c'est d'être LE spécialiste incontesté d'un domaine restreint dont il sait tout et sur lequel il a des idées qu'il défend comme une sorte de propriété privée.

La vraie science humaine n'est pas seulement la découverte de nouveaux points de vue sur les phénomènes, mais la perpétuelle mise en confrontation et en rectification de ces points de vue les uns par les autres.

En conclusion il semble bien que l'art soit une réponse directe de l'espèce humaine à sa condition : en lui faisant quasi-vivre des expériences qui lui font défaut dans la vie réelle, il lui procure des moments bénéfiques dont il possèdera longtemps le trésor.

En composant sa *Neuvième Symphonie*, Beethoven, le grand soucieux, le grand préoccupé, s'est donné de la joie et nous en lègue le sublime.

[Marc-Mathieu Münch](#)

III. RENCONTRE AVEC UNE ŒUVRE D'ART

Sens, chaleur et couleurs dans *l'Étranger* d'Albert Camus

Marc-Mathieu Münch

Professeur émérite à l'université de Lorraine

*À Francis Mayet et à travers lui à tous mes anciens
élèves du lycée Charlemagne de Thionville.*

Résumé. Cette « rencontre » avec *L'Étranger* d'Albert Camus repose, comme toutes nos « rencontres » sur l'analyse retrospective d'un « effet de vie ». Elle est enrichie par le souvenir d'une exploration de texte faite avec un groupe de grands élèves passionnés par la littérature de leur siècle. Elle met au jour un réseau artistique de tensions internes qui se trouve dans la droite ligne de la poétique de Camus.

Abstract. This « encounter » with *The Stranger* by Albert Camus is based, like all our « encounters » on the retrospective analysis of a « life effect ». It is enriched by the memory of an exploration of text made with a group of senior students passionate about literature of their time. It brings to light an artistic network of internal tensions which is in line with the poetics of Camus.

Introduction

« *L'Étranger* d'Albert Camus est un roman époustoufflant dès la première lecture bien qu'on ne le comprenne pas. Mais plus on le relit, plus on y trouve de sens ». Telle était à peu près la conclusion d'une exploration de texte que j'avais faite, il y a longtemps, avec un groupe d'élèves de terminale passionnés de littérature. Elle est exagérée bien sûr, mais significative. L'un d'eux avait été jusqu'à dire que ce roman lui proposait la tâche impossible de faire une image cohérente avec les morceaux de puzzles différents.

En fait, il y a dans le chef-d'œuvre de Camus des tensions qui circulent comme une série d'oppositions se répercutant en écho les uns les autres.

C'est de là, sans doute, que naissent en même temps et la valeur esthétique de l'œuvre et les interrogations quant au sens. Pour le montrer, je mettrai l'accent sur les couleurs, le soleil et la chaleur car on ne peut entrer ici dans tous les détails nécessaires à une grande œuvre.

1. Meursault, le jour de l'enterrement de sa maman

La tension qui caractérise *L'Étranger* apparaît dès la scène des obsèques qui est en fait la première partie du roman. Meursault y paraît comme un brave garçon, désireux de bien agir, prêt à suivre les bons usages, mais qui n'arrive pas à adhérer aux valeurs de son temps. Il ne tient pas le rôle du fils souffrant de la perte qu'il vient de faire. Il n'a pas le réflexe naturel de chercher un échange triste et chaleureux avec ceux qui ont partagé les dernières années de sa mère. Lorsqu'ils viennent la veiller avec lui, il ne va pas vers eux mais se demande si les hochements de tête qu'ils lui envoient sont un tic ou un salut. Il est, en revanche, très attentif à des détails que mes élèves jugeaient hors-sujet. Il note par exemple que les planches de la bière étaient « passées au brou de noix ». Il est frappé par un tic de langage du concierge, il s'intéresse à un bruit de succion dans la bouche de certains vieillards. Il s'intéresse aussi à tout ce qu'il ressent, à son envie de fumer, à son goût pour le café au lait... Camus insiste visiblement sur ces détails. Mais quand vient le moment de narrer l'essentiel, c'est-à-dire la cérémonie religieuse et l'enterrement proprement dit, nous lisons seulement que tout s'est passé avec « tant de précipitation, de certitude et de naturel que je ne me souviens plus de rien (28) »¹.

Pourtant cette impression de brave garçon étranger à son monde est en tension avec le style du roman qui est, lui, remarquable par sa forte présence. Il fait entrer le lecteur dans un état de conscience intime qui tend à devenir le sien propre. Le « je » y domine. Il est servi par des phrases courtes et simples du point de vue de la syntaxe mais qui sont paradoxalement d'une grande richesse du point de vue de l'introspection. Meursault se demande sans cesse s'il a bien vu, bien pensé, bien compris. Ayant par exemple couru pour attraper le bus, il s'analyse : « Cette hâte, cette course, c'est à cause de tout cela sans doute, ajouté aux cahots, à l'odeur d'essence, à la réverbération de la route et du ciel, que je me suis assoupi (8) ». Admirons cette phrase. Elle met en rythme des constructions parallèles qui reproduisent le processus de

¹ Albert Camus, *L'Étranger*, Paris, Le Livre de Poche, 1957.

l'assoupissement. Sans y penser, le lecteur se met à la place du personnage. Cela se fait d'autant plus facilement que le texte même du monologue intime de Meursault n'est pas motivé du point de vue de l'histoire racontée. Il a la présence d'une évidence.

Il y a donc une tension entre l'insensibilité de Meursault et la présence intense de son monologue. Elle est renforcée par l'injustice de la société à son égard. Si Meursault est « étranger » à sa société, celle-ci l'est à l'individu réel, intime qu'il est. En effet, le décès de sa mère lui est annoncé par un télégramme d'une grande brutalité. Ensuite, lorsqu'il arrive à l'asile, tout est déjà décidé, en particulier la veillée et la cérémonie religieuse, alors que la défunte était athée. Lorsqu'il demande à la voir une dernière fois, on lui rétorque qu'il doit d'abord rencontrer le directeur qui, cependant, le fait attendre. Nous sommes dans un monde qui impose aux individus une grille de lecture donnée.

Quel est maintenant le rôle des couleurs dans ce contexte ? On s'attend à y voir dominer le noir, la couleur du deuil. Mais si on en fait le décompte précis, on s'aperçoit que c'est une vive clarté qui domine. Pour une allusion à la cravate noire portée par Meursault et pour une mention de la terre rouge-sang du cimetière, une vive clarté apparaît presque à chaque page. Au milieu du texte, lorsque Meursault note que le soir « était tombé », il est immédiatement « aveuglé » par les lampes de la petite morgue où se tient la veillée. Il est donc difficile de ne pas répondre à la suggestion de Camus que cette clarté est comme le symbole de la brutalité imposée au fils de la défunte. En effet, lorsque Meursault, aveuglé, demande au concierge d'éteindre une des lampes ce dernier lui dit « que ce n'était pas possible » et le texte souligne ce détail : « L'installation était ainsi faite. C'était tout ou rien (16) ». À la fin de ce premier chapitre, on est donc en droit de se demander si le sens de l'œuvre sera dans le sillage du gentil « étranger » ou dans celui d'une introspection profonde.

2. Le meurtre absurde de l'Arabe

Après avoir narré la façon dont Meursault s'est comporté le jour de l'enterrement de sa mère, Camus nous le présente dans sa vie quotidienne et lance son lecteur sur une fausse piste. En effet, retourné travailler à Alger, son statut d'employé de bureau lui offre d'abord des moments de bonheur. Il va se baigner dans l'établissement de bains du port, il y rencontre une jeune et jolie

Marie, ils se plaisent, passent ensemble la journée puis la soirée et commencent enfin une liaison heureuse. Il revoit aussi quelques amis proches.

Le lecteur découvre en même temps qu'il a le don de s'adapter au concret et, pour ainsi dire, à la surface matérielle du monde. Il raconte par exemple qu'il prend plaisir, au restaurant, à l'heure du déjeuner, à se laver les mains et à se les essuyer dans une serviette bien sèche. Quand il doit « tirer » tout un dimanche à ne rien faire, il se met à sa fenêtre et réussit à vivre de la vie de la rue. Il imagine les sentiments des passants et les lieux où ils vont. Ailleurs il note que le « ciel était vert, je me sentais content (41) ». Éloigné de la grille de lecture de son temps, il est donc proche du phénomène nature.

Mais, d'un autre côté, c'est toujours le même homme mal adapté aux valeurs de la civilisation. Ainsi, par exemple quand son patron lui propose de monter à Paris prendre un poste de responsabilité, il répond que cela lui est égal. Bien mieux, c'est la même phrase qui sort lorsque Marie lui suggère le mariage. Pour lui, le mariage n'est pas une chose grave, encore qu'il accepte de l'épouser « si elle le voulait (64) » !

Mais les bonheurs de Meursault ne durent pas parce que son indifférence au monde le rend vulnérable et fragile à la méchanceté. Justement, l'un de ses voisins de palier, un certain Raymond Sintès, est un pervers violent qui va l'entraîner dans le malheur. Naturellement bienveillant, il accepte de soutenir cet « ami » à propos d'un conflit dont il ne sait rien et il va jusqu'à être son témoin devant la police. Il entre ainsi sans le vouloir dans l'histoire sordide de ce Raymond qui veut « punir » sa maîtresse mauresque et qui s'est déjà battu dans la rue avec le frère de cette femme. Il accepte même de passer avec lui une journée entière à la plage chez un ami qu'il ne connaît pas, un certain Masson. Après déjeuner, les trois hommes vont marcher sur la plage et y rencontrent, comme par hasard, l'Arabe en question accompagné d'un autre homme.

Or, il se trouve que Raymond et Masson veulent la bagarre. Ils frappent les premiers très durement mais l'un des Arabes a un couteau ; il blesse Raymond au bras et à la bouche. Les deux Arabes prennent la fuite et Raymond va se faire soigner chez un médecin. Mais, une fois soigné, au lieu de se tenir tranquille dans le cabanon de son ami, il veut absolument repartir et Meursault, prudent, gentil, le suit. Ils retrouvent les Arabes au bout de la plage calmement couchés près d'un rocher et d'une source fraîche. Raymond, qui a un revolver, fait mine de descendre son Arabe, mais Meursault l'en

dissuade, lui prend son revolver et la bataille n'a pas lieu, les Arabes disparaissant derrière le rocher. Les deux hommes reviennent au cabanon. Raymond y entre, mais Meursault, qui se sent un besoin de marcher, retourne vers le rocher, y trouve l'un des deux Arabes, sort son revolver et, ivre de soleil, le tue.

Au centre de son roman, Albert Camus s'est donc donné un défi artistique exceptionnel. Il veut que son lecteur accepte et si possible vive de l'intérieur une action absurde : celle d'un brave homme tuant un autre homme sans raison, sans volonté et comme malgré lui à cause du soleil. C'est ici que les lumières et la chaleur ont le rôle principal. Dès que commence la séquence du meurtre, le nombre de notations colorées augmente en nombre et en violence. Tout de suite le soleil sur la mer est « insoutenable (80) ». Il « cloue (83) » les gens au sol, il « est écrasant (84) ». Il se lie à d'autres pouvoirs de la nature, au sable, au silence, aux bruits, au souffle, à la mer elle-même. Il devient « épée de lumière (87) qui gicle sur l'acier du couteau » et « c'était comme une longue lame étincelante qui m'atteignait au front (89) ». C'est dire qu'il a le pouvoir de modifier les gestes normaux. Enfin, il crée au dernier moment une hallucination : « Il m'a semblé que le ciel s'ouvrait sur toute son étendue pour laisser pleuvoir du feu (90) ». En tirant sur l'Arabe au sol, Meursault n'a pas tué un ennemi, il a seulement « secoué la sueur et le soleil (90) ».

Pourtant ce jeu avec les couleurs et le soleil, ne suffit pas pour faire vivre la scène. Aussi Camus va-t-il plus loin. Il choisit une panoplie de détails qui donnent une présence inhabituelle aux objets. Cela se prépare dès le début de la scène, puis se renforce en réduisant le monde, outre le soleil et les reflets de la mer, à un rocher, à une petite flûte, à trois notes insistantes de musique et à la fraîcheur désirée d'une source. En même temps, la chaleur réduit les capacités intellectuelles du héros. Il avoue qu'il ne pense à rien et n'entend pas bien ce qui se dit. Quant à son raisonnement, il est réduit. Enfin, au moment de l'acte, il n'y a plus de raisonnement du tout, rien que des instincts primaires, la peur, l'agressivité et le goût du refuge.

Cela ne suffit toujours pas. On n'a pas assez remarqué combien l'artiste Camus a travaillé l'effet de progression de la scène du meurtre. Elle obéit à un jeu formel raffiné. En effet, les adversaires s'approchent de plus en plus les uns des autres et la tension de cette avancée est soulignée par le texte. C'est un effet facile, dira-t-on. Mais il est renforcé par un double jeu en trois temps. D'un côté, il y a trois rencontres avec les Arabes, ce qui augmente la tension

et donne une chance à une éventuelle fin heureuse ; de l'autre, les arrivants sont d'abord trois, puis deux, puis un seul, ce qui produit un effet de focalisation qui renforce l'identification du lecteur et de Meursault.

Naturellement, il y a aussi des effets de rhétorique. Lors de la scène du meurtre, le style simple de *L'Étranger* est particulièrement bien adapté à l'engourdissement intellectuel du héros. Les phrases courtes et leurs constructions répétitives découpent le temps en fragments brefs ayant quelque chose d'hallucinant comme la montée d'une fièvre. Par contraste, à la fin, les personnalisations prennent toute leur force. Celle-ci par exemple : « La mer haletait de toute la respiration rapide et étouffée de ses petites vagues (87) », ou celle-ci : « Toute cette chaleur s'appuyait sur moi et s'opposait à mon avance (87) », ou encore celle-ci « toute une plage vibrante de soleil se pressait derrière moi (89) ». Enfin, n'oublions pas que le genre choisi, celui du journal immédiat d'une parole intérieure est à la première personne, ce qui facilite beaucoup l'identification du lecteur et du héros.

En ce point du raisonnement global de la recherche, il faut constater que les deux premières parties, comme deux puzzles distincts, comportent une tension sensible au lecteur. La première oppose l'étrangeté de Meursault à l'intense présence de son discours intérieur ; la deuxième oppose l'absurdité du meurtre au texte qui réussit à lui donner de la vraisemblance. Mais ce qui rapproche ces deux tensions et qui laisse déjà deviner au lecteur l'unité possible d'un puzzle unique final, c'est qu'il s'agit chaque fois d'une opposition entre les choses vécues et les choses dites et que toutes deux illustrent la philosophie de l'absurde.

3. Un jugement absurde

La dernière partie du roman contient cinq chapitres qui narrent le procès de Meursault et sa vie de prisonnier. C'est toujours son monologue intérieur qui en donne le récit. Une nouvelle tension se crée. Elle s'institue entre la puissance factuelle du système juridique face à la faiblesse effective de l'accusé et la force d'abord fragile mais finalement victorieuse de l'autojustification du condamné. Elle se compose donc d'un renversement *in extremis*.

Bien entendu, Camus ne met pas en cause les grands principes de la justice de son pays, c'est-à-dire l'innocence présumée de l'accusé, l'enquête obligatoire du juge d'instruction, la présence d'un jury représentant le peuple

et la nomination d'un avocat commis d'office. Mais la machinerie de la justice est organisée de telle sorte qu'elle ne peut s'expliquer le meurtre que dans le cadre de la préméditation oui ou non et dans celui d'une interprétation du passé du meurtrier. Elle favorise la subjectivité chrétienne du juge d'instruction. Elle favorise aussi celle du procureur de la République qui ressent de l'horreur à l'égard de l' « insensibilité » (149) de l'accusé. Et qui se laisse aller jusqu'à prétendre que Meursault n'avait pas d'âme, que « rien d'humain, et pas un des principes moraux qui gardent le cœur des hommes (148) » ne lui était accessible et que cela était « un gouffre où la société peut succomber (149) » !

Inversement, l'accusé qui n'a pas l'habitude du prétoire, est mal placé pour se défendre. Plusieurs détails le montrent clairement. La lampe du bureau du juge d'instruction le laisse dans l'ombre tout en éclairant le visage du prévenu. Le procureur n'écoute pas celui des témoins qui a compris le cas ; il lui coupe la parole. Enfin les hommes de loi bénéficient d'une maîtrise de la rhétorique qui n'est pas accessible à l'accusé. Ce n'est pas tout. La Cour est pressée parce que le procès qui suit est plus passionnant que celui de Meursault. Les journalistes y mêlent leur goût du sensationnel. Une belle trouvaille de Camus est le moment où le procureur parle de sa « maîtresse ». Il comprend mal car « pour moi, c'était Marie (146) ». Une petite phrase, et voici qu'apparaît un gouffre entre la chose vécue et la chose dite.

Enfin le texte ne perd pas une occasion de dire en clair au lecteur que l'affaire est traitée indépendamment de l'accusé. « On avait l'air de traiter cette affaire en dehors de moi... Mon sort se réglait sans qu'on prenne mon avis (144-5) ». Cela est noté pendant le procès et plus tard, en prison, il constate qu'il y a une « disproportion ridicule (160) » entre la mécanique de l'exécution et la relativité du jugement.

À y regarder de près, on découvre que l'opposition entre le tempérament étranger de Meursault et les valeurs de son temps, opposition qui caractérise la scène de l'enterrement, est aussi celle qui oppose le tribunal en tant qu'institution et Meursault en tant qu'individu. On commence à sentir venir un sens global de l'œuvre celui de l'absurde. Mais, nouvelle tension : les forces de l'absurde rencontrent l'opposition grandissante d'une autre force qui se trouve dans l'intimité du héros.

En prison et pendant le jugement, Meursault ne trouve pas tout de suite sa vérité. Il reste d'abord le personnage « étranger » que l'on connaît. Il ne sait pas donner aux questions des magistrats les réponses favorables à sa cause.

Il a, par exemple, la sincérité d'avouer que « ni maman, ni moi n'attendions plus rien l'un de l'autre (129) ». Le jour où son avocat ne peut assister à l'instruction comme le permet la loi, il accepte de témoigner seul, ce qui permet au juge d'instruction de lui faire la fameuse scène du crucifix.

Dans sa cellule, après la sanction capitale, il commence par désespérer. Mais très vite son cerveau, qui est en continuel travail, cherche des solutions. Il imagine, bien qu'il le sache impossible, un moyen d'échapper à la mécanique de son exécution. Il invente même une loi qui donnerait une chance sur mille au candidat. Il s' imagine la mécanique de la guillotine. Il s'accroche à la lumière du ciel. Il espère être gracié. Mais tout cela ne menant à rien, il finit par s'accepter face à la guillotine, face à la mort.

Or c'est au moment où il accepte ce destin humain que l'aumônier vient lui parler de sa culpabilité envers Dieu et que jaillit le revirement victorieux final. Les deux hommes sont à l'étroit dans la cellule du condamné. L'aumônier se veut physiquement proche, Meursault s'éloigne. L'aumônier veut lui faire voir concrètement la souffrance du Christ dans les pierres du mur et il dit vouloir prier pour lui.

C'est alors que se produit chez Meursault le revirement victorieux. Un élan, une colère, une certitude le saisissent en même temps. L'aumônier, dit-il, n'a pas la vérité. « Aucune de ses certitudes ne valait un cheveu de femme. (176) » Certes, la vie est absurde, mais elle EST, elle est une certitude car il y a « un souffle obscur [qui] remontait vers moi à travers des années qui n'étaient pas encore venues et ce souffle égalisait sur son passage tout ce qu'on me proposait alors dans les années pas plus réelles que je vivais (176) ». Enfin « La merveilleuse paix de cet été endormi entrainait en moi comme une marée (178) » et l'ouvrait à la « tendre indifférence du monde ». Il se sent « heureux (179) ».

4. De la couleur au sens

Ce souffle obscur qui est à *venir* et cette merveilleuse paix ne sont pas faciles à comprendre. Le sentiment de mes élèves de terminale était juste. *L'Étranger* n'est pas un roman à thèse. On dit souvent et l'on redit que c'est un roman de l'absurde. Et c'est vrai que les situations absurdes y sont nombreuses. En plus de celles déjà évoquées, il faut ajouter l'amour-haine de Salamano pour son chien. Il fonctionne un peu comme une mise en abyme.

Mais l'énergie avec laquelle Meursault cherche et pense trouver *in extremis* une solution détourne le lecteur de la thèse de l'absurde.

On pourrait alors chercher le sens du roman du côté de la révolte. L'élan, la colère et l'espèce de joie du héros au moment du dénouement vont dans ce sens. Sa joie repose sur une sensibilité exceptionnelle aux forces vives de la nature en heureux contact avec l'humain. L'étrangeté de sa position peut être développée en direction d'une philosophie de l'adaptation des destins humains aux forces vives de la nature. Mais il est difficile d'aller très loin dans ce sens parce que Meursault incarne aussi un personnage qui est poussé par la nature à des actions malheureuses.

Quant à la thèse d'une société répondant à l'absurde par une justice équitable ou par une religion salvatrice, elle est ouvertement mise en cause dans le roman de Camus. En somme, le sens de *L'Étranger* doit être construit par chaque lecteur à son propre usage. En fonction de son expérience et de ses possibilités, il peut composer son puzzle avec les diverses pièces de la mort adhérente, de l'absurde, de la méchanceté, de la société dominatrice et de la nature tour à tour bienfaisante ou malfaisante.

Cela nous fait faire un pas de plus. Si *L'Étranger* n'est pas un roman à thèse, il est un roman de forces vives. Là encore mes élèves avaient raison lorsqu'ils parlaient d'une œuvre « époustouflante ». Ils avaient bien senti que la force du style emportait le lecteur dans un ensemble de situations vives. Et c'est là que les couleurs, la lumière et la chaleur prennent toute leur valeur. Car ils ne sont pas des éléments du décor, mais des actants de l'œuvre. Seulement, c'est à condition de ne pas les isoler des autres objets qui jouent le même rôle. En voici un bel exemple. Meursault est chez le juge d'instruction qui vient de lui demander s'il aimait sa maman. « Oui, comme tout le monde » répond-il (99). Au même moment, le greffier, qui note tout ce qui est dit, se trompe de touche sur sa machine et doit revenir en arrière. Cela crée un bruit et un mouvement qui soulignent la maladresse de la réponse du prévenu et la puissance de l'institution. Un autre romancier, un romancier omniscient, aurait sans doute simplement dit la surprise du juge. Camus fait parler le concret. Ce bruit entre en écho avec tous les éléments concrets chargés d'agir sur le lecteur. Voici un autre exemple génial. Lorsque Meursault reçoit Marie au parloir de la prison, le moment heureux qui aurait pu être le sien est presque complètement ruiné par les bruits, les mouvements, et même par le volume de la pièce. Son attention lui est volée par un lieu-voyou. *L'Étranger* est le roman d'un monde en tension dans lequel la vie, la mort, les humains,

les choses et les institutions entrent partiellement en harmonie et partiellement en conflit pour la sidération du lecteur qui en est renvoyé à la question lancinante de l'absurdité oui ou non de la vie sur terre.

5. La poétique de Camus

En critique littéraire le ressenti subjectif du lecteur n'est pas à bannir puisqu'il est recherché par tous les écrivains, mais il a tout intérêt à être confronté à d'autres impressions et à d'autres interprétations. C'est sans doute la raison pour laquelle j'ai gardé un souvenir si vif des impressions de mes grands élèves. Elles sont un critère de la qualité du roman.

Un autre bon critère, mais bien plus important, se trouve chez Camus lui-même. Il affirme très clairement dans son *Discours de Suède*² que l'être de l'artiste créateur est « double », c'est-à-dire « partagé entre la douleur et la beauté (20) ». Voilà une affirmation qui rejoint les tensions entre les forces de l'œuvre. Or ce point de vue est repris et précisé dans la « Conférence du 14 décembre 1957³ » qui est postérieure de quelques jours seulement au *Discours de Suède*. Camus y développe son idée : L'artiste se doit de respecter la réalité et surtout le réel de la souffrance, mais, pour lui, la réalité n'est rien sans l'art parce que l'art est « en même temps refus et consentement et c'est pourquoi il ne peut être qu'un déchirement perpétuellement renouvelé. (52) ». Il arrive enfin, à la fin de son discours, à ce mot de « tension » qui s'impose à de nombreux lecteurs de *L'Étranger*. Il définit la grandeur de l'art par « cette perpétuelle tension entre la beauté et la douleur, l'amour des hommes et la folie de la création, la solitude insupportable et la foule harassante, le refus et le consentement (58).

Étant un roman de forces vives ressenties par les lecteurs, *L'Étranger* est aussi une œuvre réussie du point de vue de la théorie de l'effet de vie. Le concret du monde et en particulier la chaleur, les couleurs et le soleil y joue un rôle actif dans le système d'échos faisant de ce roman un chef-d'œuvre époustouflant de l'histoire littéraire du vingtième siècle.

Marc-Mathieu Münch

2 Albert Camus, *Discours de Suède*, Paris, Folio, 1958.

3 Id., *ibid.*

IV. COMPTES-RENDUS

1. Marie-Antoinette Bissay, *Regards ouverts / Carnets de tableaux*, édition Aqua Aura, 2022.

par Michèle Finck (université de Strasbourg)

Il y a toujours quelque chose d'émouvant à découvrir un premier livre de poèmes. Pour lui rendre hommage, il faut s'en approcher avec délicatesse. Afin de comprendre le mot « Regards » du titre, on peut se souvenir de la distinction opérée par Yves Bonnefoy, dans *Remarques sur le regard*, entre « l'œil » (qui a rapport à « l'apparence », à « l'aspect ») et le « regard » (accordé à la « présence »). C'est bien une « présence » que cherche à capter le livre de Marie-Antoinette Bissay, *Regards ouverts* : la « présence » d'une « Maison » qui est au centre d'une existence et rayonne dans tout le livre. Souvent ici ce mot « Maison » est écrit avec une majuscule. D'autres mots matriciels s'ouvriront eux aussi avec une majuscule : « Lieu », « Enfant », « Elle », « Amour », « Vie ». Ces mots ne sont pas des allégories mais leurs majuscules les métamorphosent, de noms communs qu'ils étaient, en véritables noms propres. Ils sont tous des centres générateurs du livre.

Le sous-titre, *Carnets de tableaux*, renvoie à la peinture. Comme un peintre qui peindrait sur des « carnets », Marie-Antoinette Bissay propose une esthétique de la note, tout juste esquissée, concise, simple, séparée par des blancs typographiques qui font respirer l'écriture. Avec cet art poétique de la note, tout est dit en peu de mots, essentiels. Selon la promesse du titre, le livre est composé de six « tableaux » : « Tableaux de Mémoire », « Tableaux de ce Lieu », « Tableaux de silence » ; « Tableaux de l'Enfant », « Tableaux d'Amour », « Tableaux de mer ». Le lecteur est accueilli dans chacun des « Tableaux », qui répondent à une éthique de l'hospitalité encore soulignée par les blancs grand-ouverts. Chaque « tableau » est organisé autour d'une apparition, d'une épiphanie.

Même si le livre gravite autour du « Lieu », le premier mouvement, « Tableaux de Mémoire », s'ouvre sur une exploration de la dimension temporelle de la « Maison ». Il y va d'une « Mémoire d'une Histoire », d'une

évocation des habitants d'autrefois de cette « Maison ». Se détachent plusieurs figures, « l'Arrière-Grand-Mère » qui « veillait sur la maison », avant que ne survienne une « enfant » qui « répare » la « Maison » et met à son tour au monde une « Enfant ». Cette chaîne des générations, sculptée par la « Mémoire », confère au livre une profondeur et une densité temporelles.

Le deuxième mouvement, « Tableaux de ce Lieu », s'ouvre sur un passage de la dimension temporelle à la dimension spatiale, qui est le centre axial du livre : « Avoir un lieu / Etre à un lieu ». Ce vers, « Etre à un lieu », est répété et s'impose comme un leitmotiv incantatoire qui souligne que le rapport à la « Maison » est moins placé sous le signe de l'avoir que de l'être. Ce que cherche ici la poète, c'est ce qu'on pourrait appeler avec Rimbaud « le lieu et la formule ». L'avoir s'efface derrière le voir, que sous-tend un autre motif répété : « Voir par la fenêtre de l'atelier ». La vue découvre les infinies variations de la lumière, qui se métamorphosent au fil de la journée. Mais la vue ne saurait ici se dissocier de l'écoute : « Ecouter l'écho des livres, juste derrière moi ». Le « lieu » est fondamentalement le lieu de l'écriture, dans un effacement de la dissemblance entre écrire et habiter : « Ecrire là », « Ecrire et faire naître l'écriture ». Mais l'écriture est inséparable de la force d'apparition des deux figures majeures qui sont l'âme de la « Maison » : « l'Enfant » (« Entendre à l'étage, les doux appels de l'Enfant se réveillant, 'Maman' ») et « Elle » (« Etre à Elle »). Le « lieu » séminal, « l'Enfant » et « Elle » échangent leur substance. Dans ce livre, où la poète recherche la langue la plus simple, la métaphore est rare. Elle brille d'autant plus lorsqu'elle apparaît : « Voir le jardin tirer le drap de la douceur nocturne pour être réchauffé par le soleil du printemps ».

Le troisième mouvement, « Tableaux de silence », introduit quelque chose comme une « inquiétante étrangeté » (Freud). C'est l'expérience du « printemps confiné » qui provoque un changement de ton du livre : « Immersion dans l'angoisse et la peur ». Le « silence forcé » pèse : « Angoisse face au devenir, à l'avenir ». Mais l'énergie rayonnante du « Lieu » parvient à l'emporter sur « l'inquiétante étrangeté » qui s'insinue : « Lieu qui apaise l'angoisse terrible ». L'expérience est celle d'un salut par le « Lieu » mais aussi par l'«Amour » au centre de la « Maison » : « Sauvée par ce lieu / Sauvée par l'Amour ». La poète trouve en elle la force de s'ouvrir à la « Beauté particulière de ce printemps, enfermé malgré lui ». Sans se détacher de sa sobriété, l'écriture s'attache à évoquer, avec une attention extrême à

l'infinimental, l'éclosion de ce printemps différent : « Chants et légers sautilllements du rouge-gorge, de la mésange puis du rossignol ».

Le quatrième mouvement, « Tableaux de l'Enfant », met encore plus en relief la figure de « l'Enfant », cœur battant du livre. C'est pour dévoiler tout à coup, mais en sourdine, sa soudaine ambiguïté, par laquelle le livre vacille un instant. Certes « l'Enfant » est celui qui apprend à la poète « l'Émerveillement », mouvement même de toute poésie : « Yeux pétillants de l'Enfant face à son calendrier de l'Avent / (...) / Émerveillement du premier jour ». Mais parfois, étrangement et sans que cette étrangeté puisse être élucidée, se révèle une face plus sombre de « l'Enfant » qui introduit un trouble dans le « tableau » lumineux indissociable jusqu'ici de cette figure épiphanique : « Tempête du ciel et de la lune. / Vent, pluie, arbres arrachés. / L'Enfant possédé, devenu malgré lui diabolique ». Une tache noire dans le portrait de « L'Enfant » craquèle la surface du « tableau » et du *locus amoenus* qu'est la « Maison » : « Terreur face à ces instants / L'Enfant se révèle autre ». Mais la poète ne creuse pas cette discrète fêlure. Elle ne s'appesantit pas. Au contraire, elle prend sur elle de se ressaisir aussitôt, apaisée par « la petite main délicate » qui ramasse « les premiers perce-neige ». Non seulement la vue mais tous les sens travaillent à cette éthique du ressaisissement, qui est l'un des signes distinctifs du livre : l'odorat (« Sentir l'odeur délicate des premières primevères ») et l'écoute (« Entendre l'enfant grandir ») se conjuguent harmonieusement. Comme souvent dans cette écriture lapidaire, ce sont les phrases nominales et les substantifs sans qualificatifs qui suggèrent le retour à la lumière intérieure : « Joie », « Bonheur ».

Le cinquième mouvement, « Tableaux d'Amour », s'impose par sa retenue. Si l'« Enfant » est le cœur de la « Maison », l'« Amour » en est l'âtre. Rien n'est dévoilé de la mystérieuse « Elle » autour de laquelle tout se meut. Les phrases à l'infinif, si intenses dans tout le livre, trouvent ici leur acmé : « Se détacher de soi / (...) / n'être qu'Amour / (...) / n'être qu'Elle / Naître à Elle ». Les substantifs une fois de plus font don de la substance : « Extase, orgasme ». « Elle » demeure énigmatique. Elle resplendit, cela suffit.

Le sixième et dernier mouvement, « Tableaux de mer », permet que le livre ne se ferme pas sur « Elle » qui est « Amour ». Marie-Antoinette Bissay préfère ouvrir le livre sur la mer. Que représente ici la mer, sinon un bonheur sensoriel et spirituel, mais aussi peut-être la perception que quelque chose dépasse la « Maison », la trinité formée par « l'Enfant », « Elle » et le

« Lieu » ? Ce quelque chose, c'est le mot cardinal du livre, que je choisis de ne révéler qu'à la fin : le mot « Vie ».

Le secret du livre, c'est en effet pour Marie-Antoinette Bissay l'accord profond de toute chose avec la « Vie » que chacun des six « tableaux », même ceux qui sont troués quelque peu par « l'inquiétante étrangeté », célèbre. Il y a une remarquable force de « Vie » qui traverse et soulève à chaque instant l'écriture : « Vie perpétuée » (premier « tableau ») ; « Je sens l'élan vital de ce Bonheur qui m'anime et me transporte » (deuxième « tableau ») ; « Puissance de l'écriture qui se révèle au contact de la Vie de l'Enfant » (troisième « tableau ») ; « Extase de l'Amour et de la Vie » (quatrième « tableau ») ; « Abondance du nectar de Vie » (cinquième « tableau ») ; « Transparence de la Vie » (sixième « tableau »). Ce livre aurait pu s'appeler « Le livre de Vie », en osmose avec l'essai de Marc Mathieu Münch consacré à ce qu'il appelle « l'effet de vie », dans son livre *L'effet de vie ou le singulier de l'art littéraire*. Le recueil de Marie-Antoinette Bissay incarne exemplairement ce débordement de la « Vie » sur toute expérience, cette transmutation des forces souterraines de mort par la « Vie », qui est le principe de toute chose. Dans notre « temps de détresse » (Hölderlin), nous avons besoin de cette ode heureuse, partageable, à la « Vie » – qui rayonne.

[Michèle Finck](#)

2. La Ballade des hommes-nuages de Michèle Finck : du « mot qui manque » au miracle de Vie et d'Amour

par Marie-Antoinette Bissay (université de Pau et des Pays de l'Adour)

L'expression « mot qui manque » scande presque chaque page du dernier recueil de Michèle Finck, *La Ballade des hommes-nuages*, paru chez Arfuyen en janvier 2022. Plus qu'un simple leitmotiv scripturaire et constitutif d'une architecture du livre, le « mot qui manque » incarne la force vitale qui impulse la nécessaire écriture du recueil. Il dicte tout un cheminement au poète entre montée et descente, entre anabase et catabase, entre extase et effondrement, entre vie et mort, entre amour perdu et renaissant. Le « mot qui manque » correspond au cri vivant qui permet à la poésie d'advenir et de

s'écrire sur la page blanche entre envolée musicale, lignes et vers, ondulations bleues de la mer, suite de nuages qui sont autant « Stupeur / Devant l'origine »¹ que « Totems / Volants »². Grâce à l'expulsion et à la formulation du cri vivant remontant des entrailles intimes jusqu'à la conscience d'écriture, le poète renaît comme par miracle, un miracle fait de silence éloquent dicté par le couple indestructible de la Vie et de l'Amour afin que texte et poète, intrinsèquement liés, puissent asseoir leur pleine présence au monde.

Le « mot qui manque » constitue la quête de la voix poétique qui « Descend[s] / Vers / Peut-être / La / Lumière / D' / En / Bas »³ et qui « Monte / Vers / Peut-être / La Lumière / D' / En / Haut »⁴. Le cri de la poésie surgit du plus profond de l'être et le « mot qui manque » – comme tous les autres mots d'ailleurs – doit être cri pour mériter d'exister sur la page. Ainsi, la recherche de ce mot est incontournable pour « renaître »⁵ et devient un don précieux fait à l'autre. À l'ouverture du recueil, le lecteur lit, avec une émotion vive, ces vers :

Enfermé dans mon cœur
Et suis enfermée
Avec lui à jamais. (...)
(Être poète :
Passer vie
À chercher
Mot qui manque.
Pas pour le mot.
Pour la guérison.
Pour l'amour.
Pour sauver l'autre.
Qui ?
Toi.
Om. (...)⁶

Le « mot qui manque » est alors cherché dans la constellation artistique familière à Michèle Finck qui se joue dans l'harmonie de la musique avec les

¹ Michèle Finck, *La Ballade des hommes-nuages*, Paris, Arfuyen, 2022, p. 237.

² *Id.*, p. 240.

³ *Id.*, p. 19.

⁴ *Id.*, p. 77.

⁵ *Id.*, p. 31.

⁶ Michèle Finck, *op. cit.*, p. 13-15.

opéras de Schönberg, d'Alban Berg, de la peinture, du cinéma notamment avec le film de Wim Wenders en hommage à Pina Bausch, celui de Theo Angelopoulos, de la danse – celle de Pina Bausch par exemple – entre transe, extase, explosions des corps colorés et violence des images. Le « mot qui manque » se cherche aussi dans la mémoire intime d'où surgissent les souvenirs de l'enfance entre moments – l'écoute des « grandes presses métalliques »⁷ de l'imprimerie-librairie du grand-père maternel dont le rythme qui « ressemblait un peu à celui d'une vieille locomotive » était devenu la « boussole acoustique de toute une vie »⁸, les histoires racontées par la mère au coucher, l'enterrement du grand-père, le nettoyage des tombes à la Toussaint – et personnages – « Grand-Papa-de-Hagenbach »⁹, « Grande-Tante-Clémentine-de-Hagenbach »¹⁰, la mère, la grand-mère maternelle, la tante Mady ou encore la grande figure tutélaire du père qui hante tout le recueil. Le « mot qui manque » s'écrit en lien avec le réel sensible, au jardin du Luxembourg, dans les rues parisiennes et strasbourgeoises, hors les frontières en Italie, en Sardaigne, en Russie ou encore plus particulièrement au bord de la mer qui, de son ressac envoûtant, parvient à maintenir en éveil la mesure intérieure de la voix, à guider le corps et l'esprit du poète dans les flots noirs, à rester en vie car c'est « le plus vieux bruit du monde »¹¹, car « dans le théâtre du monde (...) / C'est elle qui souffle / Le mot. »¹² Le poète sait déchiffrer « son morse d'écume »¹³ et se laisse également guider par la mer qui « sait »¹⁴ véritablement et qui donne un sens à sa vie pour éviter de « n'être / Que cris dissonants inarticulés »¹⁵. Le « mot qui manque » exige aussi un certain travail d'écriture poétique : il est à la fois la source et l'aboutissement du texte, nécessaire et contingenté par lui. Ainsi, Michèle Finck écoute, observe autant son intimité que le monde et ses hommes. Le poète se livre à un exercice spirituel qui creuse, interroge, ratisse plus particulièrement le passé faisant ainsi émerger douleurs et souffrances, déchirements et blessures, abandons et séparations, morts et absences mais

⁷ *Id.*, p. 87.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Id.*, p. 23.

¹⁰ *Id.*, p. 27.

¹¹ *Id.*, p. 142.

¹² *Ibid.*

¹³ *Id.*, p. 154.

¹⁴ *Id.*, p. 150.

¹⁵ *Id.*, p. 156.

aussi bonheur et satisfaction dans le jaillissement même du mot sur la page. Le poète affronte à la fois l'épreuve du requiem et du carnet d'hôpital entre soliloque, cri de femme, voix d'un médecin, voix d'un malade, qui pousse malgré soi mais dans un passage obligé à se confronter à la violence de la maladie pour trouver là aussi ce « mot qui manque ».

Le « mot qui manque » interroge l'origine de cette absence, de cette disparition, de cette présence revenue et retrouvée par la force du silence, du cri ou du souffle qui s'immisce dans chaque pore du poète pour renaître sur la page blanche et retrouver la Poésie à laquelle il appartient de manière originelle et consubstantielle. Pour tenter de résoudre l'énigme de l'absence et en quelque sorte cette aphasie momentanée, le poète convoque quelques grandes figures culturelles : Tristan et Iseult, Moïse et Aaron, Wozzeck, Jacob. Tous deviennent comme un miroir offrant le possible reflet d'une situation similaire quant à la quête de ce mot, quant à la façon de laisser exprimer ce cri vivant. Le « mot qui manque » se situe entre mer, terre et nuages, entre les doigts du poète, du peintre, du musicien car « Piano [fait] lien. Musique : sauve. »¹⁶. Il ouvre à un partage de vie et de mort, de vie et d'amour, de vie et de souffrances en faisant appel à un système harmonieux fondé sur un rapport d'universalité car le « om » appelé, sauvé et aimé appartient autant à la sphère intime et particulière du poète qu'à celui de tout un chacun, vivant. Le « mot qui manque » puise son énergie vitale et sa force créatrice dans le tissage universel afin d'en libérer, comme de façon cathartique, toute sa puissance.

Le « mot qui manque » scelle, dans une forme de sérénité et d'harmonie, l'apaisement des maux d'une apparente folie qui n'est qu'extra sensibilité face à un monde devenu simple incarnation d'une matière sans vie ou défaite de sa vie propre refoulant ainsi l'écoute compréhensive d'autrui. Les corps aimants se retrouvent dans la sagesse d'un amour nécessaire à leur vie propre car sans amour, ils s'atrophient et se vident de leur substance vitale. Ainsi liés par un amour indéfectible plus fort que la mort et que les conventions habituelles, les deux êtres fusionnent dans une seconde vie ou dans une suite de nuages qui les font être au-dessus de tout. Le recueil de *La Ballade des hommes-nuages* est traversé par une noirceur indéniable, par la brutalité d'une violence dont la voix poétique se fait témoin. Comment ne pas entendre l'écho du son « mort » dans la finale du substantif « amour », d'un manque qui joue, au sein même de ses mots, de son rythme saccadé et de sa prosodie lacérée par la

¹⁶ Michèle Finck, *op. cit.*, p. 218.

déchirure, des cris noirs qui se détruisent sur le blanc de la page en utilisant hauteurs et descentes, vide et plein avec la réduction du vers ou l'étirement de la prose sur la page ? Comment ne pas comprendre que ce murmure quoique infime du « manque » rejoint l'infinitésimal et l'infini pour mieux revivre en Lumière, pour mieux clamer un message d'humanité à l'Homme, message de vie intime à portée universelle permettant à chacun de se retrouver dans la force de ce cri de Vie et d'Amour, de percevoir toute l'intensité et toute la beauté de cet élan de vie qui vibre aussi pleinement dans le corps-esprit-cerveau de celui qui lit et qui écoute le jaillissement du « mot qui manque ».

[Marie-Antoinette Bissay](#)

3. La Peinture et le cri De Botticelli à Francis Bacon Jérôme Thélot (L'Atelier contemporain, octobre 2021)

par Marie-Antoinette Bissay (université de Pau et des Pays de l'Adour)

Essai remarquable par l'éloquence silencieuse de ce cri que Jérôme Thélot s'applique, avec ferveur et avec exigence, à faire entendre. Le passage par les mots s'avère le vecteur nécessaire et incontournable pour rendre audible le cri figuré par les formes et les couleurs car la peinture est « art du silence, "chose muette", insurmontablement ses lignes et ses couleurs sont privées de voix »¹⁷.

Dès les premiers mots voire dès le titre qui coordonne deux éléments apparemment antithétiques dans leur réalité phénoménale, se met en place un effet de vie impulsé par la force critique de l'essai et par la présence même du cri qui « est une expression immédiate de vie, non distincte de celle-ci, non intentionnelle et non figurale, où se conjoignent et se sonorisent les deux traits d'essence de toute vie, l'affect dont elle est tissée et la force qui la meut »¹⁸. Le lecteur est saisi immédiatement par une vive curiosité à entendre ce cri qui émerge de tableaux d'autant plus que, selon Jérôme Thélot, « c'est un fait [que] rares, très rares sont dans l'histoire de la peinture les tableaux qui

¹⁷ Jérôme Thélot, *La Peinture et le cri, De Botticelli à Francis Bacon*, L'Atelier contemporain, octobre 2021, p. 13.

¹⁸ *Ibid.*

représentent un cri. »¹⁹ Le lecteur veut alors entendre la voix peinte et comprend la réalité de celle-ci qui surgit, ici, sous forme de cri et les réactions émotionnelles qu'elle procure. C'est avec intelligence et finesse que l'essayiste invite le lecteur à le suivre au fil des pages pour écouter ce cri pictural qui ne demande qu'à être reçu. Pour cela, l'auteur manie à la fois progression chronologique en allant de Botticelli à Francis Bacon, style pictural, perspectives artistique, historique, poétique et philosophique en proposant une réflexion sur le cri, sur ses modalités, sur ses variétés. La pensée critique est animée par une riche dynamique qui la fait se dérouler tout au long des pages dans une progression réflexive et dans une introspection toute existentielle qui invite à comprendre que « le cri est doublement originaire : vie vivante à son commencement, et apparition première de cette vitalité dans le monde. »²⁰ Le lecteur est donc pris dans une approche vivante du cri dont chaque particule sonore résonne en lui, fait écho tant à ses propres émotions affectives qu'à sa compréhension intellectuelle, artistique et esthétique des tableaux. En conférant toute son attention, en soi fort originale mais essentielle, au cri, Jérôme Thélot donne une autre voix à la peinture et invite le lecteur à emprunter une nouvelle voie pour recevoir ce cri pictural. Tout un réseau de cercles concentriques se met en place : par un élan vital relancé et recréé à chaque page, l'auteur augmente la réflexion du lecteur, lui apporte la nourriture nécessaire pour mieux saisir le système qu'il met à jour et de là, qu'il rend encore plus vivant.

Dans la *Crucifixion* de Pollaiolo, « œuvre de dévotion, âpre, aigüe, qui exalte les souffrances des protagonistes »²¹, le cri s'échappe des corps attachés et soulevés par les tensions douloureuses des cordes. Il révèle, plus particulièrement, l'intense souffrance du corps du larron maintenu par les liens à la croix. Entendu et ressenti, ce cri manifeste une tourmente face à laquelle l'homme ne peut rien et incarne une douleur universelle à jamais soulagée puisque le lecteur est contraint, malgré lui, à une sorte de surdité ou plus exactement à une impossible libération. Ainsi, « le mauvais larron n'est-il pas devant nous une inouïe victime plus abandonnée que toute autre, son hurlement à jamais inentendu dans le désert du monde ? »²² Les quatre panneaux de l'*Histoire de Nastagio degli Onesti* de Botticelli révèlent un autre

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*

²¹ Jérôme Thélot, op. cit., p. 17.

²² *Id.*, p. 25.

point fondamental du cri pris dans une conception plus originelle du monde et de l'existence de l'Homme car « c'est d'un renversement énorme qu'il s'agit, d'une totale inversion des représentations admises. Un chevalier est devenu un bourreau, et sa bien-aimée est prise pour le dragon : l'amour courtois se retourne en meurtre. Mais l'image de Botticelli dit autre chose que le texte de Boccace. L'analogie y est maintenant explicite entre l'abattage des arbres et la persécution sexuelle : c'est au site de la plus grande violence faite à la forêt que se produit la violence faite à la femme. »²³ Le cri émane d'un crime fait à la forêt et à la femme auréolées toutes deux d'une virginité à la fois symbolique et originaire. Le cri devient alors, par le geste de mort commis, une pulsion de vie qui exprime toute la vérité venue du « fonds sans fond de la civilisation. »²⁴ Dans la *Transfiguration* de Raphaël, le cri attire la curiosité du lecteur car il sort de la bouche d'un enfant placé en bas à droite du tableau, bras tendu vers le Christ, yeux révulsés vers le Ciel, pris « dans l'instant d'une convulsion irrésistible. »²⁵ La curiosité est d'autant plus grande que le cri frappe ici l'enfant, figure de l'innocence par excellence. L'origine mystérieuse du cri attire autant qu'il repousse : le lecteur se force à détourner le regard de l'enfant pour se concentrer sur le reste du tableau, pour ne plus écouter son cri qui s'étire dans un écho angoissant. Comment nommer et interpréter ce cri ? Quel sens lui donner ? « Le peuple juif est-il selon Raphaël, et selon le christianisme comme Raphaël l'a parfaitement compris, le peuple possédé, épileptique, dont les Chrétiens attendent que son prochain cri soit le dernier ? »²⁶ Dernier cri ou prochain cri qui en appelle incessamment un autre comme le suggère *Le Massacre des Innocents* de Poussin : « le cri central de la mère affolée, suppliante, déjà vaincue, qui ne couvre pas le cri, devant elle, de son fils ensanglanté, écrasé par le pied du tueur, et qui retentit encore dans l'autre cri, derrière elle, de l'autre femme en robe bleue qui en appelle au ciel – sa main sur l'oreille comme pour ne pas s'entendre –, ce *triple cri* qui est le contenu du tableau dans son sujet affiché, se distingue sensiblement de tous les cris qui l'ont précédé dans l'histoire de la peinture »²⁷. À la différence des autres tableaux, le crieur, ou plus exactement ici la crieuse, ne commet pas une faute mais implore la parole de la justice. Loin du sacrifice, de la culpabilité, du châtement, le tableau de Poussin place la violence du cri dans

²³ *Id.*, p. 34.

²⁴ *Id.*, p. 44.

²⁵ *Id.*, p. 46.

²⁶ *Id.*, p. 57.

²⁷ Jérôme Thélot, *op. cit.*, p. 59.

sa portée toute *moderne* et humaine car il est proféré par une femme voyant son fils tué ! Le peintre met en scène non pas le spirituel mais le tragique d'une vie déchirée dans le temps par cet acte abominable dont le cri traduit toute la terreur du meurtre et la détresse horrifiée d'une mère. À Jérôme Thélot de conclure ainsi son analyse du tableau de Poussin : « Il faut peiner longtemps sous l'objectivité du non-sens pour percevoir l'analogie. Il faut endurer l'injustifiable, et ne pas le surmonter, pour dégager ultimement de l'image, de la "chose muette", un sens tout de même *un peu* parabolique. Il faut regarder par l'œil moderne l'irrémissible meurtre et le massacré sans mots, *l'in-fans*, celui qui ne parle pas, criant en vain sous le ciel désert, pour contempler à travers lui le Crucifié, entendre dans son cri le dernier cri du Christ. Poussin a donné avec ce massacre *de l'Innocent* sa version démythologisée de la mort du Dieu chrétien. »²⁸ Dans *Apollon et Marsyas*, Ribéra fait entendre un « double cri du corps supplicié »²⁹ dévasté par une souffrance intérieure qui ne peut s'exprimer qu'ainsi. « Le cri selon Ribera est une critique venue de la vie souffrante, d'autant plus forte que non verbalisée, la première critique du discours sacrificiel tenu ensemble par le mythe et par ses interprètes. »³⁰ Winckelmann, sans nier le cri paroxystique qui soulève Laocoon et qui traverse chaque nerf de ses membres, préfère opter pour un sacrifice de la douleur afin de laisser apparaître la beauté parfaite d'un corps. Refuser l'outrance du cri et s'interdire de figurer la souffrance permettent la libération de la beauté et son épanouissement d'autant plus intense qu'elle doit voiler ou dévoiler, dans une forme de sublime, toute convulsion provoquée par le cri. Se détacher de ses connaissances, transgresser les savoirs esthétiques et artistiques habituels, déplacer les couleurs pour devenir infidèle à la réalité, voilà notamment les quelques lignes caractéristiques du travail de Munch qui apparaissent dans *Le Cri*. Son titre est suffisamment explicite pour que le lecteur reçoive cette "chose muette". Elle atteint l'acmé dans la force sonore qui en émane et dans la puissance conférée par les couleurs et par les lignes mouvantes du tableau. Le peintre donne autant à entendre qu'à voir ce cri qui remue l'ensemble du corps et la conscience du crieur au point que le lecteur se sente lui aussi atteint voire dévasté par ce cri. « C'est que pour la première fois peut-être dans l'histoire de la peinture, un tableau donne à voir non pas un crieur (toutes les œuvres commentées jusqu'ici l'ont fait), mais un

²⁸ *Id.*, p. 77. C'est l'auteur qui souligne.

²⁹ *Id.*, p. 84.

³⁰ *Id.*, p. 94.

cri, pour autant que voir un cri soit possible. Mais puisque tout cri manifeste la chair même de la subjectivité du crieur, est la sonorisation de cette chair impersonnelle, *voir un cri* signifie voir cette chair, et voir comme elle voit. Le tableau *barbare* de Munch, sa manière de *primate*, donnent à voir l'invisible, le double invisible de l'instant et du cri : ils exhibent la chair traversée de son impression interne et la vue médusante de ce que voit cette chair. »³¹ Le lecteur ne peut retenir son émotion face à un tel cri qui l'interpelle comme dans une forme de reconnaissance ou de compréhension intime pour avoir ressenti tant un enfermement dans le monde (nature et ordre social) que dans sa propre conscience. Que les réactions face aux tableaux de Bacon soient ambivalentes et alternent entre dégoût, fascination, angoisse, plaisir, le peintre fait entendre un cri dans ses toiles par le biais de corps totalement déformés, distendus voire recomposés selon sa propre esthétique picturale. Et ce cri sort de la bouche du crieur comme propulsé en avant par une tempête intérieure au point que « l'érection du cri dévore le visage ; la tumescence réduit l'être au corps matériel ; l'excitation s'infinetise par sa consommation des médiations. »³² Et le cri chez Bacon est enfermé dans une sorte de solitude : le crieur est seul, sans victime, sans bourreau, sans souffrance infligée par un autre visible. Le hurlement traduit alors seulement « l'obsession par soi de la vie indifférente. »³³ « Après les cris distancés de Bacon, fétiches retirés au palais de leur provocation, encadrés d'or et mis sous verre, les œuvres sculptées et peintes de Raymond Mason font passer parmi nous un grand vent soudain salubre et généreux de fraîcheur grave et de géniale ingénuité, où déferlent gaiement les mille et un détails des apparences, les curiosités à profusion, les attachements sans vergogne aux petits riens qui font dans la vie de chacun et de tous la grâce des jours quelconques comme des jours exceptionnels. »³⁴ Dans la sculpture polychrome de 1976, *L'agression au 48 de la rue Monsieur-le-Prince, le 23 juin 1975*, le cri est proféré par une femme en rouge, transie d'horreur, séparée du reste du groupe et de l'homme mort allongé sur la civière. Sa position « fait de son corps une croix vivante. »³⁵ Ce cri est profondément déroutant par le réinvestissement d'une image à connotation biblique, par le fait que la femme criante n'est pas victime de violence. Elle réagit comme nombre d'entre nous pourraient réagir face à une telle scène.

³¹ Jérôme Thélot, op. cit., p. 121. C'est l'auteur qui souligne.

³² *Id.*, p. 132.

³³ *Id.*, p. 138-139.

³⁴ *Id.*, p. 150.

³⁵ *Id.*, p. 154.

Elle incarne ainsi l'ordre social à échelle humaine et rend toute son humanité au cri qui, par ce cheminement, prend déjà une portée universelle en réactualisant une part mythique. Le corps de l'autre devient corps de soi ou plus exactement un miroir possible dans lequel se reflètent les émotions et les sensations du commun des mortels. Mason parvient ainsi à donner, à cette agression abominable, toute sa beauté grâce à l'art.

Le phénomène d'effet de vie s'établit donc de concert avec la nature du cri : il naît inmanquablement de la violence et de la mort – tout au moins de la souffrance – qui lui sont reliées de manière inextinguible. Son existence manifeste toute la force de la vie quoique rendue paradoxale par son lien direct à la finitude. En rendant compte de ce cri, la peinture montre ses effets et conséquences en interrogeant la précarité de la vie dans son commencement et dans sa fin dans la mesure où le cri incarne un point extrêmement fragile à partir duquel tout peut basculer. Avec une extrême justesse, Jérôme Thélot nous révèle chaque émanation de ces cris à la fois différents et complémentaires. Le cri révèle ainsi toute la force silencieuse de la peinture qui, par couleurs et formes, parvient à nous le faire entendre et vivre dans la totalité de notre corps-esprit-cerveau. C'est en donnant cette voix au cri que Jérôme Thélot révèle la souffrance des corps pour les amener, grâce à la puissance de ses propres mots, à se libérer de leurs tourments paroxystiques. Crieurs/crieuses, victimes, bourreaux, châtiés se trouvent alors progressivement réhabilités tout au moins allégés par l'explication vivante et dynamique de leur cri. Donner voix au cri pictural par la voie des mots, c'est exalter la vie présente en chacun des hommes, c'est affirmer, une nouvelle fois ici par le biais d'un travail critique sur la peinture, la force immesurable du mot pour re-donner vie à tout être vivant, pour participer au *continuum* poétique et esthétique de l'œuvre d'Yves Bonnefoy qui, selon la dédicace, « avait conçu à la fin de sa vie le projet d'un essai sur "La peinture et le cri". »

[Marie-Antoinette Bissay](#)

V. COMITÉ SCIENTIFIQUE

Aurora Gedra Ruiz Alvarez est licenciée en lettres portugaises, anglaises et allemandes de l'université presbytérienne Mackenzie, Sao Paulo. Elle a une maîtrise et un doctorat en littérature portugaise de l'université de Sao Paulo. De 1974 à 2021 elle a été professeure de littérature portugaise et comparée à l'Université presbytérienne Mackenzie. Elle a analysé des projets scientifiques pour la FAPESP et participe au groupe de recherche Intermedia. ... Sa thèse de doctorat porte sur la littérature portugaise contemporaine et plus particulièrement sur les relations intermédiaires entre littérature et peinture. Elle a effectué son stage post-doctoral à l'université d'Indiana (USA). Ses recherches actuelles se concentrent sur deux questions: la littérature contemporaine et l'intermédialité, notamment dans la relation entre le verbal et le non-verbal.

Marie Antoinette Bissay (Université de Pau et des Pays de l'Adour, Arts/Langages, Transitions et Relations - ALTER EA 7504), docteur ès lettres, travaille sur la poésie moderne et contemporaine autour des questions de poétique, du rapport science-poésie, de l'intertextualité, de la rencontre poésie et arts, de la traduction. Elle a publié plusieurs articles sur différents poètes : Lorand Gaspar, Philippe Jaccottet, Gustave Roud, Jacques Ancet, Pierre-Jean Jouve, Charles Juliet, Robert Marteau, Yves Bonnefoy, Anne-Marie Albiach, Gérard Titus-Carmel... Elle collabore à l'organisation du colloque Gérard Titus-Carmel, 7-8-9 novembre 2018 (UPPA). En mars 2013 est paru, aux éditions L'Harmattan dans la collection « Critiques littéraires », *Lorand Gaspar ou la « force d'exister en tant que corps et pensée » : l'écriture d'un cheminement de vie*. En novembre 2013, elle a organisé un colloque international sur l'œuvre de Lorand Gaspar à l'université de Tunis. Les Actes sont parus, en juin 2015, chez L'Harmattan, dans la collection « Espaces littéraires », *Lorand Gaspar et la matière-monde*. Son essai sur *Éloge des voyages insensés et Espace et labyrinthes* de Vassili Golovanov paraîtra prochainement. Elle travaille actuellement sur un essai autour de la question poésie/peinture.

Julie Brock est professeure émérite de l'Institut de Technologie de Kyôto (KIT). Elle a dirigé au Réseau-Asie (CNRS/FMSH) le projet « Lire et traduire les poésies orientales » (publié sous le titre éponyme, en 2 volumes, aux Éditions CNRS-Alpha, 2013), et à l'Institut international des Hautes études de Kyôto le projet « Réception et créativité – Le cas de Stendhal dans la littérature japonaise moderne et contemporaine » (publié sous le titre éponyme, 2 volumes, Éd. Peter Lang, 2011, 2013). Elle a également coordonné une recherche franco-japonaise intitulée « La

traduction en tant que trajection » (publié sous le titre *Lire et traduire. Les chaînes trajectives de la réception et de la création*, Éd. Peter Lang, 2021). Elle a soutenu trois thèses de doctorat : en philosophie (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, dir. Olivier Revault d'Allonnes, 1993), en littérature comparée (Université de Kyôto, dir. Nakagawa Hisayasu, 1994) et en japonologie (École pratique des Hautes Études, dir. Alain Rocher, 2022). En 2018, elle a obtenu une habilitation à diriger des recherches à l'Université Paris 3, sous la direction de François Lecercle. Outre les collectifs mentionnés plus haut, Julie Brock a publié une centaine d'articles académiques, centrés principalement sur le phénomène de la lecture, et notamment sur la coopération du lecteur – de l'éditeur, du critique ou du traducteur – dans la création de l'œuvre. Elle travaille actuellement à la finalisation d'un ouvrage intitulé *Une pensée trajective au fondement de la poésie japonaise. Réflexion traductologique autour des poèmes d'amour du Man'yôshû*.

Marie-Pierre Lassus est maître de conférences HDR en musicologie à l'Université Sciences Humaines et Sociales de Lille 3. Ses recherches portent sur la fonction des arts (la musique en particulier) dans la société et sur la relation entre le poétique et le politique (L'Harmattan, 2014). Les notions d'imagination (fonction par laquelle l'humain fait l'expérience de l'autre), d'imaginaire (au sens bachelardien) et de milieu (cf. la mésologie et ses concepts) sont au fondement de sa réflexion sur l'humain dans nos sociétés contemporaines y compris dans les lieux de relégation (prisons, camps, hôpitaux psychiatriques). Comment l'art et la musique en tant que milieu peuvent contribuer à améliorer les relations humaines, en particulier chez des êtres privés de liberté ? Telle est la question de la recherche-action menée dans les onze établissements pénitentiaires de la région du Nord (2011- 2014) avec une équipe de chercheurs, de citoyens et de détenus, à travers la méthodologie de l'orchestre participatif (Le Jeu d'orchestre, Septentrion, 2015) dans le cadre du programme Chercheurs-Citoyens du Conseil Régional. Cette recherche se poursuit aujourd'hui au centre de détention de Bapaume, (2016) et à l'EPM de Quiévrechain (2017) en partenariat avec la DISP (Direction Interrégionale des Services Pénitentiaires) et des associations (Hors Cadre et Mitrajectoires).

Thèmes de recherche : Musique, Arts et société / L'imaginaire et ses effets de vie/ Langages sensoriels et milieux/ Formation musicale et formation humaine/ Du poétique au politique/ Art et mésologie.

Floribert Nomo Fouda est titulaire d'un Doctorat/Ph.D en littérature comparée et auteur de plusieurs articles. Il est membre du Centre de recherche en littérature comparée de l'université de Yaoundé 1, et du comité scientifique de la *Revue internationale d'art et d'artologie*. Il travaille principalement sur l'épistémologie du discours scientifique, les approches éco/géocentrées, l'intertextualité, l'intermédialité et l'artologie.

Godofredo de Oliveira Neto (Blumenau, 22 mai 1951) est un écrivain et professeur d'université brésilien, diplômé en Lettres et Hautes Etudes internationales de la Sorbonne. Il est professeur à l'Université fédérale de Rio de Janeiro (UFRJ) depuis 1980.

Il est l'auteur de romans comme *O Bruxo do Contestado* (1996), déclaré révélation de l'année par le magazine *Folha* de Sao Paulo et le magazine *Veja*, ou comme *Amores Exilados* (2011), acclamé par la critique comme un livre important sur les exilés politiques pendant la dictature militaire au Brésil. Son livre pour enfants *Ana e a Margem do Rio* (2002) a reçu la mention « vivement recommandé » de la Fondation nationale du livre pour les enfants et la Jeunesse. Ses autres livres importants sont *Oleg e os Clones* (1999), *Menino Oculto* (2005), classé second à la quarante-huitième édition du Prix Jabuti, et *Marcelino* (2008). En 2013, il a publié un nouveau roman, *A Ficcionista*.

Godofredo de Oliveira Neto est titulaire de la chaire « baron de Rio Branco » de l'Académie des Arts de Carioca, membre du Pen club du Brésil, de l'Académie Européenne des Sciences, des Lettres et des Arts (Ambassadeur pour l'Amérique latine) et du Conseil d'Etat de la Culture de Rio de Janeiro.

Il a notamment reçu la Médaille Euclides da Cunha de l'Académie brésilienne des Lettres et la Médaille Cruz e Sousa de l'État de Santa Catarina.

Il a également dirigé le Département de l'enseignement supérieur du Ministère de l'Éducation du Brésil (MEC) entre 2002 et 2005 et a été le doyen de l'UFRJ de 1990 à 1994.

Françoise Quillet est Maître de conférences HDR en Arts du Spectacle, université de Franche-Comté. Directrice du Centre International de Réflexion et de Recherche en Arts du Spectacle (CIRRAS). Chercheur associé à la MSHE, Université de Franche-Comté (Maison des Sciences de l'Homme et de l'Environnement). Chercheur au « *GIS Asie* » (Groupement d'Intérêt scientifique Études asiatiques),

Co-pilote du groupe de recherche LangArts (Langages artistiques Asie-Occident). Membre du Labex Arts de l'Université Paris 8 (responsable : Katia Legeret). Membre du comité de pilotage du DU Arts Danse et Performance, Université de Franche-Comté.

Principales publications :

Des Formations en Arts du Spectacle, Amériques- Asie- Europe, textes réunis par Françoise Quillet, Annales Littéraires de l'Université de Franche-Comté, Presses universitaires de Franche-Comté, novembre 2016.

Des Formations pour la Scène mondiale aujourd'hui, Actes du CIRRAS, textes réunis et présentés par Françoise Quillet, Editions L'Harmattan, juillet 2016.

Théâtre contemporain en Asie, textes réunis par Françoise Quillet, Annales Littéraires de l'Université de Franche-Comté, Presses universitaires de Franche-Comté, février 2016.

La Scène mondiale aujourd'hui – Des formes en mouvement -, Actes du CIRRAS,

textes réunis et présentés par Françoise Quillet, Editions L'Harmattan, février 2015.
L'Opéra chinois contemporain et le théâtre occidental Entretiens avec Wu Hsing-Kuo, Editions L'Harmattan, mars 2013.
Le Théâtre s'écrit aussi en Asie- Inde (kathakali) – Chine (chuanqi) – Japon (nô), Editions L'Harmattan, février 2011.
Arts du Spectacle : Identités métisses, Editions L'Harmattan, mars 2010.
Les Ecritures textuelles des théâtres d'Asie - Inde, Chine, Japon, Actes du colloque international de décembre 2006, textes réunis par Françoise Quillet, Annales Littéraires de l'Université de Franche-Comté, Presses universitaires de Franche-Comté ; décembre 2009.
L'Orient au Théâtre du Soleil, Editions L'Harmattan, novembre 1999.

Gabrielle Thierry se consacre à la peinture depuis plus de 10 ans. Son travail s'est rapidement orienté sur la recherche et la représentation des rythmes du paysage (série des *Rythmes*). La question de la musicalité des paysages et de sa traduction picturale s'est progressivement imposée. Gabrielle Thierry fait évoluer ses recherches en tentant d'appréhender et de traduire les interactions entre couleurs/ formes et notes/composition musicale. Elle décide de peindre directement en immersion dans la musique pour produire la série des *Phrases Musicales*. Ce travail de recomposition ou interprétation picturale de la composition musicale est à la fois spontané et lié à des mécanismes cognitifs, à une logique intuitive.

Depuis, avec ce nouveau langage, Gabrielle Thierry tente la recomposition du paysage avec sa musique dans sa série des Variations. Une sélection de ses œuvres et écrits est visible sur le site web dédié www.gabriellethierry.com.

Le choix de la musique et de la correspondance avec le paysage, ou encore la traduction picturale –synesthésie – de la musique emprunte notamment aux œuvres de F. Schubert, J.-S. Bach, A. Bruckner ou G. Gershwin par des musiciens contemporains (interprètes ou compositeurs). En effet, Gabrielle Thierry s'est rapprochée des musiciens et musicologues.

L'artiste souhaite proposer au public de découvrir l'interprétation picturale de la musique. Ces expositions sont le plus souvent associées à des concerts (Les Pianos Hanlet, Printemps de l'Orgue, Paris).

À partir de son travail, proposant une expérience esthétique unique dans la convergence et la correspondance des arts, Gabrielle Thierry renoue avec les visions initiales de l'abstraction et la synesthésie théorisée notamment par W. Kandinsky dans le cadre du *Blaue Reiter*.

Elle est l'invitée de colloques et de rencontres autour du thème de la convergence des arts. En 2014, elle participe au colloque international, *La Fusion des sens – La Synesthésie dans le Texte et l'Image* à l'Université de Bourgogne, co-organisé avec le Collège de Holy Cross. Elle présente *La valse* de Maurice Ravel comme expérience synesthésique.

L'artiste crée en 2017, avec la pianiste et architecte Sonia Ocello Monvoisin, l'association Espace-Son-Couleur. Cette nouvelle association a pour objet

d'approcher la musique d'autres formes d'art liées à l'espace et au temps. La musique comme pensée abstraite se manifeste ici dans l'architecture et la peinture. Les deux protagonistes souhaitent partager leurs perceptions et expertises des interactions architecture-musique et peinture et participer au montage et la réalisation de projets architecturaux et/ou culturels.

L'œuvre particulière, *La Musicalité des Nymphéas* est le fruit d'un travail de près de deux années réalisée devant les panneaux originaux de Claude Monet exposés au Musée de l'Orangerie à Paris. L'autorisation exceptionnelle accordée par le musée lui a permis de travailler sur le motif., devant *Les Nymphéas* (2010-2012). La série *Musicalité des Nymphéas* est proposée pour interprétation à des musiciens et pour un cycle d'expositions et de manifestations avec concerts en France et à l'étranger. L'exposition de la *Cantor Art Gallery* de Worcester est la première qui expose exclusivement et dans sa totalité les partitions colorées des Nymphéas du Musée de l'Orangerie.

Gabrielle Thierry a une formation d'ingénieur spécialisée en sciences cognitives et Intelligence Artificielle.

Après une longue expérience professionnelle dans le domaine de la modélisation des connaissances, notamment dans le domaine de la santé, elle décide de se consacrer exclusivement à la peinture en 2002.

Elle est par ailleurs l'auteur d'une étude sur la modélisation de l'expertise de tableaux réalisée dans le cadre d'une formation Christie's Education (2003).

Édith Weber

Née à Strasbourg en 1925, études à l'Université (Anglais et Musicologie) et au Conservatoire.

Docteur d'État ès-Lettres et Sciences humaines (1971) avec 2 thèses :

La musique mesurée à l'antique en Allemagne (1016 p.)

Le théâtre humaniste et scolaire dans les Pays Rhénans (372 p.), Paris, Klincksieck, 1974

Assistante à la Sorbonne (1958), seul poste existant dans l'Université française

Professeur émérite d'Histoire de la musique (Sorbonne) depuis 1994

Fondateur du Groupe de recherche Patrimoine Musical (1450-1750)

Directeur de l'UFR de Musicologie

Fondateur et directeur du DEA et de l'École doctorale Musique-musicologie

Hymnologue, critique musicale, nombreuses missions à l'étranger (cours, conférences, colloques)

Directeur des Collections ITINÉRAIRES DU CANTUS FIRMUS (PUPS, 10 vol.) et GUIDES MUSICOLOGIQUES (Paris, Beauchesne)

Responsable de l'émission dominicale *Images Bibliques* (plus de 1000 h. d'antenne)

Très nombreuses publications (hymnologie, musique protestante, Réforme, Humanisme, musique baroque, méthodologie).

VI. INDEX DES AUTEURS

Aurora Gedra Ruiz Alvarez : voir [Comité scientifique](#)

Marie Antoinette Bissay : voir [Comité scientifique](#)

Michèle Finck est poète, critique, traductrice, librettiste, scénariste. Elle est née en Alsace en 1960. Dès l'enfance et l'adolescence, elle partage sa vie entre la France et l'Allemagne et entre écriture et musique (piano). En 1981 (reçue à l'ENS), elle quitte Strasbourg pour Paris où elle fait la rencontre décisive d'Yves Bonnefoy. Elle a publié plusieurs livres de poèmes : *L'Ouïe éblouie* (Voix d'encre, 2007) ; *Baluciendo* (Arfuyen, 2012) ; *La Troisième main* (Arfuyen, 2015) ; *Connaissance par les larmes* (Arfuyen, 2017, réédition 2021) ; *Sur un piano de paille/ Variations Goldberg avec cri* (Arfuyen, 2020) ; *La Ballade des hommes-nuages* (Arfuyen, 2022). Son œuvre poétique lui a valu le Prix Louise-Labé (2015) et le Prix Max-Jacob (2018). Elle est aussi traductrice : Georg Trakl, *Les Chants de l'Enténébré*, Arfuyen, 2021. Elle collabore souvent avec des artistes : librettiste, elle a écrit *Poésie Shéhé Résistance/ Fragments pour voix* (Le Ballet Royal, 2019), mis en musique par Gualtiero Dazzi dans son opéra *Boulevard de la Dordogne*. Elle a publié une vingtaine de livres d'artistes (avec les peintres Laury Aime, Coline Bruges-Renard, Pierre Lehec, Quoniam, Giraud Cauchy, Caroline François-Rubino...). Elle a été également co-auteure du scénario et assistante à la réalisation pour le film de Laury Granier, *La momie à mi-mots* (1996) avec Carolyn Carlson (premier rôle), Jean Rouch, Philippe Léotard, sorti en salles en France et à l'étranger. La première fois que sa poésie est devenue publique, c'est par sa participation à la performance théâtrale de Laury Granier *Autour du vidéopoème : La Porte*, textes lus par Michael Lonsdale et Anne-Laure Meury (Théâtre de l'Ombre qui roule, Paris, 1987). Elle a publié des essais sur la poésie contemporaine (*Yves Bonnefoy, le simple et le sens*, José Corti, 1989, réédition 2015) et sur le dialogue entre la poésie européenne et les arts : *Poésie et danse à l'époque moderne, Corps provisoire* (Armand Colin, 1992), *Poésie moderne et musique, 'vorrei e non vorrei'* (Champion, 2004), *Giacometti et les poètes : « Si tu veux voir, écoute »* (Hermann, 2012), *Epiphanies musicales en poésie moderne de Rilke à Bonnefoy, Le musicien penseur* (Champion, 2014). Elle est actuellement professeure de littérature comparée (poésie européenne) à l'université de Strasbourg, où elle organise aussi des lectures de poètes, dans le cadre de *L'Europe des lettres*. Un numéro spécial de la revue électronique *Nu(e)* est

consacré aux livres de poèmes de Michèle Finck, sous la direction de Patrick Née (n°69, 2019, 400 pages).

Roger Fopa Kuete est maître de conférences au département de Langue et Littérature françaises de la Faculté des Arts, Lettres et Sciences humaines de l'université de Maroua au Cameroun. Il y enseigne l'épistémologie de la littérature, l'histoire de la littérature française, ainsi que les littératures et théories postcoloniales ; domaines dans lesquels il a publié plusieurs articles et codirigé des ouvrages. Ses champs d'intérêt sont : les poétiques de retour, la géocritique, l'épistémocritique et l'intermédialité.

Albert Jiatsa Jokeng est maître de conférences à l'ENS de l'université de Maroua. Il enseigne la littérature générale et comparée, l'intermédialité et ses domaines connexes. Auteur de plusieurs ouvrages de référence, il s'intéresse actuellement aux médiations textuelles et culturelles, aux nouveaux paradigmes de l'écriture et à l'art.

Murielle Martin-Kobecke est titulaire d'un Doctorat en Sciences Humaines de l'Université Paris 1-Panthéon-Sorbonne et d'un diplôme de l'École des beaux-arts de Düsseldorf. Elle est chargée de cours dans le cadre de l'Université Heinrich-Heine Düsseldorf en Allemagne. Ses recherches portent sur la problématique de l'écoute, de l'entrelacs du perçu, du temps dans l'appréhension des fonctions imaginaires et sociales des arts et des littératures.

Marc-Mathieu Münch est professeur émérite de littérature générale et 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 la notion d'effet de vie.

Floribert Nomo Fouda : voir [Comité scientifique](#)

Mama Nsangou Njoya est enseignant de français (professeur des lycées d'enseignement général) au Cameroun. Il prépare une thèse de doctorat sur l'écriture de l'altérité dans les romans de Patrick Grainville et Alain Mabanckou. Ses autres travaux portent sur l'imagologie, la géocritique, l'artologie, l'archéologie littéraire et l'intermédialité. Il est auteur de « La création au carrefour des arts : cas de quelques sculptures africaines réalisées à Fouban » (*RIIA* 3, 2019), de *La démythification littéraire des régimes postcoloniaux par l'effet de vie* (Edilivre, 2016), de *Dialogue de*

mémoires (recueil de poèmes, 2018) et co-auteur de *La belle leçon de Cyprien* (recueil de nouvelles, Elites d'Afrique, 2020).

Martin Soumbai, actuellement enseignant de français au lycée bilingue de Fombap à l'ouest du Cameroun, est auteur d'un article intitulé « L'inscription du personnage de l'artiste dans l'effet de vie : une analyse de *Mozart, Casanova, et Piano chinois* d'Étienne Barilier ». Il finalise sa thèse de doctorat/Ph.D à l'Université de Maroua au Cameroun, sur *Les figures de l'artiste dans la prose narrative d'Étienne Barilier*. Il s'intéresse aux questions d'identité, aux conflits culturels, à la création littéraire et à la sémiologie du personnage.