

# REVUE INTERNATIONALE D'ART ET D'ARTOLOGIE



Encre de Jacqueline Alos (mai 2024)

**NUMÉRO 7. AUTOMNE 2024.**

**L'EFFET DE VIE ET SON ARTOLOGIE, POUR OU CONTRE ?**

Sous la direction de Marie-Antoinette Bissay et de Marc-Mathieu Münch

***La Revue internationale d'art et d'artologie* est une revue en ligne qui est hébergée par le site « [effet-de-vie.org](http://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

<a href="#">Présentation du numéro 7</a> (français) (Marie-Antoinette Bissay) .....	4
<a href="#">Preview of issue # 7</a> (english) .....	5
<b>I - Dossier thématique : L'effet de vie et son artologie, pour ou contre ?</b>	
<a href="#">Introduction</a> (Marie-Antoinette Bissay) .....	6
<b>1 - La théorie de l'effet de vie et autres disciplines artistiques, philosophiques, sciences humaines</b>	
- <a href="#">Se confronter à l'effet-de-vie des romans d'Élie Wiesel en faculté de théologie – relecture critique d'une expérience d'enseignement</a> (Jean Ehret) .....	13
- <a href="#">Mouvement vers l'intérieur : Münch, Bourdieu et Rosa pour un dialogue entre l'artologie et la sociologie</a> (Raimondo Grassadonia) .....	37
- <a href="#">La subjectivité de l'art contre le formalisme esthétique</a> (Yvon Quiniou) .....	54
<b>2 - La théorie de l'effet de vie et les autres arts</b>	
- <a href="#">La trajectivité comme un fondement de l'effet de vie. L'emploi du verbe « voir » (<i>miru</i>) dans l'anthologie japonaise <i>Man'yōshū</i> (VIII<sup>e</sup> siècle) et la « musicalité du vivant » (<i>seimeichō</i>)</a> (Julie Brock) .....	70
- <a href="#">Manifestes musicaux et effets de vie</a> (Danièle Pistone) .....	96
- <a href="#">Les impatientes, les arts poétiques et l'effet de vie dans le prix Goncourt des lycéens 2020 : <i>Les Impatientes</i> de Djaïli Amadou Amal</a> (Martin Soumbai) .....	113
<b>3 - La théorie de l'effet de vie entre méthode et évolution possible</b>	
- <a href="#">Pour une artologie spécifique à l'Afrique traditionnelle subsaharienne</a> (Floribert Nomo Fouda) ..	133
- <a href="#">De la pertinence de la théorie de l'effet de vie dans l'enseignement des grandes problématiques littéraires en contexte scolaire</a> (Alain Cyrille Abena) .....	148
<b>II – Paroles d'artistes</b>	
- <a href="#">Traces de vivants, Méditation sur le geste artistique</a> (Béatrice Bonhomme) .....	168
- <a href="#">Proses poétiques sur la sculpture</a> (Christiane Giraud) .....	174
<b>III – Comptes Rendus</b>	
1 - <a href="#">Pierres de mer, Marie-Antoinette Bissay avec des Encres de Jacqueline Alos</a> ( <i>Ateliers d'aujourd'hui</i> , septembre 2023) par Marc-Mathieu Münch .....	177
2 - <a href="#">La Voie du large, Michèle Finck</a> ( <i>Arfuyen</i> , janvier 2024) par Marie-Antoinette Bissay .....	179
3 - <a href="#">De mémoire et de vent, Judith Chavanne</a> ( <i>L'herbe qui tremble</i> , 2023) par Marie-Antoinette Bissay ..	184
<b>IV – <a href="#">Comité scientifique</a></b> .....	188
<b>V – <a href="#">Index des auteurs</a></b> .....	192

# PRÉSENTATION DU NUMÉRO 7

## Encre de Vie

### Marie-Antoinette Bissay

(Docteur es Lettres, enseignant et membre associé de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour)

L'encre que l'artiste a pris le temps de préparer, encre dans laquelle l'artiste a investi ses sens, ses idées, ses intuitions voire ses émotions coule, s'écoule, se répand sur le papier ou sur le carton tout en étant guidée et orientée par les mains habiles de son artiste. Mouvement artistique de l'encre par les mains, par le corps, par les sens, par l'esprit, par les émotions de l'artiste, bref par l'ensemble du corps-esprit-cerveau. Cette imprégnation de l'être vivant à son œuvre picturale l'engage entièrement dans le flux de sa création mais également dans le flux de la Vie, comme propulsé par un élan vital qui ne peut qu'être, qui ne peut que se vivre et qui ne peut que se ressentir émotionnellement.

L'encre de l'écrivain a également beaucoup coulé sur la feuille, a rempli de nombreuses pages pour traiter et pour étudier la théorie de l'effet de vie et son artologie mises au point par le professeur Marc-Mathieu Münch comme en témoignent, notamment, les six précédents numéros de la *Revue Internationale d'Art et d'Artologie*.

Ce présent numéro, le 7, cherchera à interroger l'effet de vie et son artologie au niveau de leur réception : ont-ils suggéré adhésion ou refus ? Le dossier thématique s'intéressera précisément à ce point. Puis, la deuxième partie laissera la parole aux artistes pour connaître la manière dont ils envisagent la théorie de l'effet de vie et son artologie. La troisième partie sera consacrée à différents comptes rendus mettant tous en œuvre la réalisation vivante de la théorie münchéenne.

# PREVIEW OF ISSUE # 7

## Ink of Life

### Marie-Antoinette Bissay

(Docteur es Lettres, enseignant et membre associé de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour)

The ink that the artist has taken the time to prepare, ink in which the artist has invested his senses, his ideas, his intuitions and even his emotions flows, flows again, spreads on the paper or on the cardboard while being guided and directed by the skillful hands of its artist. Artistic movement of ink by the hands, by the body, by the senses, by the mind, by the emotions of the artist, in short by the whole body-mind-brain. This impregnation of the living being in his pictorial work engages him entirely in the flow of his creation but also in the flow of Life, as if propelled by a vital impulse which can only be, which can only be experienced and which can only be felt emotionally.

The writer's ink also flowed a lot on the sheet, filling many pages to treat and study the theory of the life effect and its artology developed by Professor Marc-Mathieu Münch as evidenced by, notably, the six previous issues of the *Revue Internationale d'Art et d'Artologie*.

This present issue, number 7, will seek to question the effect of life and its artology at the level of their reception: did they suggest adhesion or refusal? The thematic file will focus precisely on this point. Then, the second part will give the floor to the artists to find out how they envisage the theory of the effect of life and its artology. The third part will be devoted to different reports all implementing the living realization of Munich theory.

# I – DOSSIER THÉMATIQUE : L’EFFET DE VIE ET SON ARTOLOGIE, POUR OU CONTRE ?

## INTRODUCTION

**Marie-Antoinette Bissay**

Docteur es Lettres, enseignant et membre associé de l’Université de Pau et des Pays de l’Adour

Depuis plusieurs dizaines d’années, Marc-Mathieu Münch, Professeur Émérite de Littérature Comparée à l’Université de Metz, consacre ses recherches à la théorie qu’il a fondée : la théorie de l’effet de vie. Pour cela, il s’appuie directement sur la parole des artistes – écrivain, peintre, sculpteur, musicien... – d’origine nationale et internationale afin d’assurer la véracité et la possibilité de sa théorie vérifiée dans tous les domaines artistiques, afin d’en montrer aussi toute l’étendue. Cette théorie repose sur des invariants et sur un système interactif et cohérent reliant le créateur et le récepteur à un objet. Elle aboutit au fait que de la dialectique du singulier de l’art et du pluriel du beau résulte « la nature de l’art »<sup>1</sup>. Par et avec la théorie de l’effet de vie, Marc-Mathieu Münch veut réaliser la mise en place d’une nécessaire esthétique littéraire, nécessaire car cette dernière n’a jamais vu véritablement le jour en raison des préjugés et *a priori* portés par une critique qui se réclame peut-être trop d’un structuralisme littéraire, d’une approche technique ou théorique des textes oubliant ainsi que la littérature est une science humaine, une science de l’Homme, qui repose sur des mots venus du corps-esprit-cerveau de l’auteur et en cela, remplis obligatoirement de sensibilité vivante. Marc-Mathieu Münch lance l’idée d’une esthétique littéraire dans le tout premier essai qu’il consacre à la théorie de l’effet de vie, *L’Effet de vie ou Le singulier de l’art littéraire* :

L’esthétique littéraire est la science humaine qui cherche à comprendre pourquoi et comment certains textes obtiennent auprès de certains lecteurs un effet que j’appellerai provisoirement un effet de « beauté » ou d’« émotion spécifique ». Elle devra donc d’abord définir cette « beauté » ou cette « émotion spécifique ». Elle délimitera ensuite son domaine comme celui des relations d’un objet-texte avec un sujet-auteur d’une part et avec un sujet lecteur-auditeur d’autre part. Elle admettra que le lien auteur-texte-lecteur forme un système interactif et elle condamnera toujours comme partielle toute critique qui voudra isoler ces éléments. Elle admettra du même coup qu’elle ne peut être une science exacte. (...) Elle sera donc une science humaine ouverte sur le monde puisque la littérature parle de tout, mais elle ne se laissera pas détourner de son centre qui est esthétique<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Marc-Mathieu Münch, *La Beauté artistique. L’impossible définition indispensable. Prolégomènes pour une « artologie » future*, Paris, Honoré Champion, 2014, p. 16.

<sup>2</sup> Marc-Mathieu Münch, *L’Effet de vie ou Le singulier de l’art littéraire*, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 24.



Les recherches menées assidûment et passionnément par Marc-Mathieu Münch prouvent la validité de l'esthétique littéraire d'autant plus qu'elle pose la question de la création artistique dans une œuvre littéraire mais également picturale ou encore musicale en s'appuyant d'abord sur la parole même des artistes-auteurs. Par l'extension faite aux autres arts tant pour comprendre leur propre processus créateur et la place de l'émotion dans toutes les étapes créatrices de l'œuvre d'art que pour vérifier la théorie explorée initialement à la littérature, Marc-Mathieu Münch propose l'idée d'un entrelacs des arts, fondement à son « artologie ». L'exploration de la constellation artistique aboutit à l'idée que la fusion des arts n'est pas à entendre ni au sens de la physique nucléaire car les frontières entre les arts et la réalité ne sont en aucun cas anéantis, ni comme une « somme des arts »<sup>3</sup> au sens d'un mélange artistique qui fonctionnerait sur une base additionnelle. Au contraire, l'entrelacs des arts laisse voir la dynamique de leur processus créateur, le tissu vivant de l'œuvre d'art au sein de laquelle se sont véritablement unies plusieurs formes d'art pour en donner une nouvelle à découvrir. Cette synesthésie des œuvres d'art implique une correspondance subtile et interne à leur propre cheminement de construction, une correspondance nécessaire et indispensable qui repose réellement sur l'ensemble de l'architecture artistique faisant ainsi coïncider, non sans une perspective transcendantale, l'art et la vie. Suite à de nombreuses autres recherches, la définition de la théorie de l'effet de vie se complète et se précise de la sorte :

une œuvre d'art réussie est celle qui est capable de créer dans la psyché d'un récepteur un effet de vie, un effet de vie par la mise en mouvement de toutes les facultés du cerveau-esprit. Un effet de vie psychique, donc, mais lié intimement au corps : un moment rare de plénitude de l'être. 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'émotion.<sup>4</sup>

La réussite de l'œuvre d'art exige donc cette alchimie difficile à atteindre tant dans sa création que dans sa réception car l'entrelacs des arts réveille et révèle la présence obligatoire de l'altérité, ici le lecteur ou l'auditeur, qui va recevoir dans la totalité de son corps-esprit-cerveau l'effet de vie pour ressentir pleinement le jaillissement si particulier de cette étincelle de vie et ce moment de plénitude unique dans sa totale présence au monde, la Beauté.

Comment ne pas prendre en compte cette théorie de l'effet de vie qui définit « la qualité, voire la perfection d'une œuvre d'art, [qui] ne serait pas seulement dans l'harmonie, l'équilibre, le nombre d'or (...), la fantaisie ou ailleurs..., mais essentiellement dans la plénitude de l'esprit récepteur prévue par un esprit créateur »<sup>5</sup> ? Comment ne pas s'y référer

---

<sup>3</sup> Isabelle Rieusset-Lemarié, « 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, collection L'Univers esthétique, 2012, p. 60.

<sup>4</sup> Marc-Mathieu Münch, *La Beauté artistique. L'Impossible définition indispensable. Prolégomènes pour une « artologie » future*, op. cit., p. 107.

<sup>5</sup> Édith Weber, *Préface* in *L'Esthétique de l'effet de vie. Perspectives interdisciplinaires*, sous la direction de Jean Ehret, Paris, L'Harmattan, collection « L'univers esthétique », 2012, p. 7.

dans la mesure où elle dit exactement ce que le récepteur a ressenti et ressent encore au contact des œuvres d'art ? Comment serait-il possible de reléguer l'émotion au second plan ? L'engagement de tout l'être n'est-il pas inhérent à toute œuvre d'art ? N'est-il pas attendu par l'artiste lui-même qui espère susciter, avant même les réflexions et analyses critiques, des réactions émotionnelles garantissant la réussite même de l'œuvre ? Prendre en compte les émotions survenues au contact d'une œuvre artistique qu'elle soit mots, couleurs et formes, notes et sons est souvent réservée à la sphère privée comme si écouter, ressentir, traduire ses émotions étaient acte de sensiblerie déplacée ou de mièvrerie sans importance, comme s'il était honteux de se livrer à ce genre d'appréhension de l'œuvre d'art, comme si les émotions faisaient peur et ramenaient le lecteur-auditeur à son existence humaine repoussée de manière erronée dans toute critique qui s'imposerait à préférer la distanciation avec l'émotionnel, la froideur même, comme si, peut-être, la critique traditionnellement réflexive, scientifique, analytique était un refuge, un paravent pour ne pas laisser poindre ses émotions et en tenir compte. La théorie de l'effet de vie ne peut qu'encourager un changement d'attitude face à l'œuvre d'art dans la mesure où la prise en compte initiale du sujet, de l'émotion et le fait de ne pas en avoir peur conditionnent tant l'approche et la lecture des textes, la parole des artistes que la réception critique qui ne sera plus uniquement structuraliste, tautologique, purement scientifique mais qui s'intéressera – autrement – à la vie même du texte et à ses jeux créatifs/ créateurs. Le travail ainsi réalisé autour de l'œuvre d'art est enrichi et se trouve grandi par la compréhension plus profonde du processus créateur et par le bien-être procuré par l'acceptation de cette joie, de cet « effet de vie » connu et vécu. L'écoute et l'écriture des émotions vécues est chose difficile et elles engagent inévitablement un travail minimal d'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 bien se connaître soi-même et bien connaître les habitudes du créateur étudié. »<sup>6</sup> Écrire son moi intime et émotionnel est éprouvant car dire et comprendre l'émotion dans son existence, dans le processus de son surgissement, dans ses raisons d'être demandent lucidité, clairvoyance et distance dans l'apparition de l'émotion, courage et force pour oser se dévoiler soi-même dans l'acte de lecture de l'œuvre artistique. Néanmoins, la théorie de l'effet de vie ne refuse en rien une analyse critique plus traditionnelle ! Au contraire, elle a besoin des habituels outils techniques, stylistiques, syntaxiques pour analyser l'œuvre et pour mieux cerner l'émotion qui elle-même requiert beaucoup de justesse dans le choix des mots pour dire et pour traduire l'émotion ainsi que l'effet de vie ressenti.

La théorie de l'effet de vie et l'esthétique qui en découle que l'on peut appeler artologie dans la mesure où tous les arts sont convoqués intéressent de nombreux chercheurs en France et à l'étranger. Son lancement au congrès AILC de Tokyo en 1991 ne cesse d'avoir des

---

<sup>6</sup> Marc-Mathieu Münch, « Bilan de l'artologie », *Revue Internationale d'Art et d'Artologie* n°6, décembre 2022, [www.effet-de-vie.org](http://www.effet-de-vie.org).



retentissements et n'était qu'un début à une suite prometteuse comme le soulignent les nombreuses publications – essais ou articles – consacrés à la théorie de l'effet de vie<sup>7</sup>, les essais placés directement sous l'égide de cette dernière<sup>8</sup>, la création du site l'effet de vie<sup>9</sup> qui abrite notamment de multiples articles, comptes rendus, réflexions, et encore plus récemment de la *Revue Internationale d'Art et d'Artologie*<sup>10</sup>. Face à cette adhésion confiante et dynamique autour de Marc-Mathieu Münch et de sa théorie de l'effet de vie, les réticences, les rejets, les silences pour tel ou tel compte rendu par exemple existent. Ces derniers doivent avoir leur raison valable et justifiée. Loin de vouloir les critiquer, les juger ou encore moins les condamner pour fausses idées ou erreurs, il nous semble intéressant surtout d'en connaître les raisons pour mieux les comprendre et pour engager un échange constructif avec les chercheurs soutenant la théorie de l'effet de vie. Le numéro 7 de la *Revue Internationale d'Art et d'Artologie* offre ainsi cet espace d'expression et de dialogue : quels sont les avis et les positionnements scientifiques face à la théorie de l'effet de vie ? Quels sont les motifs de rejet et/ou de non-adhésion ? Quelles suggestions pour envisager la théorie de l'effet de vie autrement, pour l'améliorer, pour la compléter ?

Le lancement du numéro 7 de la *Revue Internationale d'Art et d'Artologie* a connu un vif succès national et international avec la réponse de nombreux collègues de disciplines et d'horizons géographiques différents. Cette diversité prouve le vif intérêt porté à l'effet de vie envisagé sous différents angles d'étude et de réflexion.

Dans une première partie, la théorie de l'effet de vie sera confrontée, comparée ou soutenue avec d'autres disciplines : à la théologie par Jean Ehret, à la sociologie par Raimondo Grassadonia et à la philosophie par Yvon Quiniou. Jean Ehret, par le biais de deux séminaires proposés durant l'été 2022 et 2023 à la faculté de théologie catholique de l'Université Eberhard Karl de Tübingen, interroge la contribution de la littérature, notamment par les œuvres d'Elie Wiesel, dans l'approche et dans la compréhension de la « spiritualité ». Cette recherche s'appuie sur des réflexions personnelles de Jean Ehret, critiques et méthodologiques pour montrer l'apport incontournable de l'effet de vie dans ce domaine. Raimondo Grassadonia compare et confronte la théorie de l'effet de vie à deux théories sociologiques, celle de Pierre Bourdieu et celle de Hartmut Rosa, pour montrer de quelle manière l'artologie peut dialoguer avec la sociologie et les bénéfices qu'elle peut en tirer pour nourrir sa propre réflexion. Yvon Quiniou, quant à lui, montre comment la philosophie

---

<sup>7</sup> Marc-Mathieu Münch, *L'Effet de vie ou Le singulier de l'art littéraire*, Paris, Honoré Champion, 2004 ; Marc-Mathieu Münch, *La Beauté artistique. L'impossible définition indispensable. Prolégomènes pour une « artologie » future*, Paris, Honoré Champion, 2014 ; *Musique et effet de vie* sous la direction de Véronique Alexandre Journeau, Paris, L'Harmattan, 2009 ; *L'Esthétique de l'effet de vie. Perspectives interdisciplinaires* sous la direction de Jean Ehret, Paris, L'Harmattan, 2012 ; *Entrelacs des arts et effet de vie* sous la direction de François Guiyoba, Paris, L'Harmattan, 2012.

<sup>8</sup> Marie-Antoinette Bissay, *Paroles intimes. Fenêtres ouvertes avec poètes et peintres*, Paris, L'Harmattan, 2023.

<sup>9</sup> [www.effet-de-de-vie.org](http://www.effet-de-de-vie.org)

<sup>10</sup> *Revue Internationale d'Art et d'Artologie (RIAA)* sur [www.effet-de-vie.org](http://www.effet-de-vie.org)

contemporaine, trop emprunte des courants idéalistes, peine à livrer une réflexion sur l'art. Ce dernier expose toutes les limites de la conception formaliste de l'art défendue par Santiago Espinosa et lui répond en donnant ses propres « effets de vie » en lien avec les arts (cinéma, musique, littérature, peinture). La théorie de l'effet de vie sera ensuite validée, dans une deuxième partie, par l'apport incontestable qu'elle permet dans l'étude et dans l'approche d'autres arts : la poésie japonaise, la musicologie, le roman. Julie Brock défend et vérifie la théorie de l'effet de vie dans la littérature japonaise et plus particulièrement la poésie. Elle interroge l'effet produit par la lecture dans la psyché du lecteur à partir de la signification du verbe *miru*, « regarder, voir », dans le contexte de la culture japonaise profondément animiste. Puis, elle utilise les principaux invariants de l'effet de vie : pluralité, jeu, cohérence et ouverture pour analyser un poème de Kakinomoto no Hitomaro (662-708) comprenant le verbe *miyu*, « apparaître, se donner au regard ». Pour finir, Julie Brock présente l'esthétique développée par Saitō Mokichi (1882-1953) sur la poésie du *Man'yōshū* afin d'établir un rapport entre cette esthétique et l'herméneutique de M.-M. Münch. La conclusion de Julie Brock qui est autant une ouverture sur un autre projet d'étude fait appel à la pensée du philosophe et orientaliste Augustin Berque (1942-) pour réfléchir à une aptitude de la conscience – la « trajectivité » – qui relierait une chose et l'interprétation qu'elle suscite (ou inversement). Danièle Pistone explore les manifestes musicaux des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles pour montrer comment ces derniers répondent à la théorie de l'effet de vie avant même leur réalisation artistique. Si celle-ci est laissée momentanément en suspens, les liens avec la théorie münchéenne laissent prévoir sans nul doute leur devenir. Martin Soumbaï montre d'une part, comment les personnages féminins du roman *Les Impatientes* de Djaili Amadou Amal parviennent à se hisser au-dessus des infernales et douloureuses situations maritales et familiales en se réfugiant dans les arts et d'autre part, comment opère l'artologie de Marc-Mathieu Münch. Enfin, dans une troisième partie, la théorie de l'effet de vie sera interrogée dans son nécessaire besoin de méthode indispensable à sa compréhension, à son utilisation, à sa pérennité et à son évolution également. Floribert Nomo Fouda interroge à juste titre le rôle de la théorie de l'effet de vie et surtout sa méthode dans l'approche des arts dans l'Afrique noire traditionnelle à savoir la réduction de la contribution de cette dernière à l'anthologie mondiale des arts poétiques. Floribert Nomo Fouda ne remet pas en cause l'existence d'un effet de vie mais plutôt la méthode employée par Marc-Mathieu Münch pour vérifier son existence au sein des arts poétiques de l'Afrique noire traditionnelle, l'erreur venant essentiellement des défaillances méthodologiques et des raisonnements aprioritiques ayant émaillé l'exégèse de l'art subsaharien par les experts occidentaux de la première heure. Floribert Nomo Fouda s'appuiera pour cela sur *L'Enfant noir* de Camara Laye, illustration éloquente de l'« être dans » l'Art sous les cieux subsahariens. Ce sera également l'occasion d'envisager la théorie de l'effet de vie dans une perspective plus évolutive à savoir la manière dont elle peut être complétée dans son approche de la littérature africaine et sa place en didactique notamment avec l'enseignement de la littérature dans le secondaire en Afrique, selon la proposition d'Alain Cyrille Adena.

La présentation du dossier thématique ne laisse apparemment pas de place à des positions opposées – ou peu si ce n'est pour la compléter et pour viser son évolution – à la théorie de l'effet de vie non parce que les coordonnateurs de ce numéro ont refusé de telles propositions mais parce qu'aucune proposition n'est allée en ce sens. Il est peut-être temps d'interroger ce refus, cette attitude de rejet face à la théorie de l'effet de vie. Pourquoi en effet ne pas recevoir d'article contre la théorie de l'effet de vie et son artologie voire même une simple réponse lors de l'envoi de l'appel à contribution ? Plusieurs universités françaises et donc professeurs, universitaires et critiques n'ont même pas eu la politesse d'accuser réception de l'appel à contribution peut-être par manque de temps – qui est aussi significatif de tout ce qui suit – ; peut-être par mépris face à une théorie qui s'intéresse aux émotions et qui pense la réception critique et l'esthétique en termes émotionnels et non uniquement, en termes d'analyse scientifique ; peut-être par incompréhension voire par impossibilité de comprendre la théorie de l'effet de vie avec la volonté consciente de ne pas s'y confronter, de ne même pas s'y intéresser ; peut-être par peur de se confronter soi-même à une œuvre artistique, de ne pas savoir gérer ses émotions sans le voile de l'analyse scientifique et de ne pas savoir se servir à bon escient des émotions et de leur présence indubitable ; peut-être par l'absence d'arguments véritables dans le refus même de la théorie car comment l'être humain doué naturellement d'émotions ne peut-il pas en ressentir ; peut-être aussi par ménagement de susceptibilité hiérarchique et universitaire avec la crainte du regard de son pair et/ou de sa hiérarchie d'avoir osé laisser, apparemment, de côté l'analyse scientifique et structuraliste. Que ces personnes soient totalement excusées ! La lecture du numéro 7 de la *Revue Internationale d'Art et d'Artologie* pourrait leur prouver la validité, l'importance et le rôle incontournable de la théorie de l'effet de vie dans l'approche des sciences humaines, des textes, des arts car cette théorie n'a jamais refusé la part critique et scientifique des textes et des œuvres d'art : elle a seulement mis au jour l'importance des émotions, leur rôle dans la compréhension d'une œuvre artistique, dans la réception et la conception de cette dernière sans pour autant refuser et effacer les autres théories littéraires et artistiques. Suivre la théorie de l'effet de vie implique un engagement total de la part du récepteur qui analyse, qui reçoit l'œuvre étudiée et qui s'appuie sur un processus complexe de lecture et de compréhension des émotions lors de la réception de l'œuvre, de leur analyse et traduction en mots, de l'analyse même de l'œuvre artistique. Il faut du temps pour que l'Homme accepte le changement et grandisse, s'élève, se relève aussi.

La deuxième partie de ce numéro 7 est la preuve vivante de la théorie de l'effet de vie et de son fonctionnement par la parole laissée aux artistes eux-mêmes qui parlent avec leur mot de la Beauté, de leur création, de la place indispensable des émotions, de ce flux vivant qui les traverse à chaque instant de leur travail. Les poèmes de Béatrice Bonhomme en témoignent avec justesse et puissance en abordant le processus de création et le rôle des mots dans et pour le vivant. Les proses poétiques de Christiane Giraud, artiste-sculpteur, sont à elles seules un manifeste de la théorie de l'effet de vie par la force qui émane de ses mots pour rendre compte du sens de ses propres œuvres et de l'élan vital qui traverse chacune d'elles. Ces quelques

textes d'artistes sont d'autant plus importants pour la défense de l'effet de vie et de son artologie qu'ils témoignent par eux-mêmes de la validité même de la théorie münchénne mais également de sa véracité indubitable surtout que les artistes – certains – semblent plutôt délaissés, de manière incontournable, les théories au fur et à mesure de leur vie pour laisser toute la place et la liberté à la création. Et pourtant, sans le savoir réellement, ces mêmes artistes écrivent et conçoivent leurs œuvres ainsi, en lien avec la théorie de l'effet de vie. L'encre qu'a réalisée Jacqueline Alos, artiste-plasticienne, spécialement pour ce numéro, ne donne-t-elle pas elle-même la réponse de cet engagement artistique ?

Les comptes rendus de la troisième partie sont à eux seuls des preuves vivantes de la théorie de l'effet de vie, de son fonctionnement, de sa réalité indispensable et vivante.

**Marie-Antoinette Bissay**

### **Références bibliographiques :**

Marc-Mathieu Münch, *L'Effet de vie ou Le singulier de l'art littéraire*, Paris, Honoré Champion, 2004

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

*Musique et effet de vie* sous la direction de Véronique Alexandre Journeau, Paris, L'Harmattan, 2009

*L'Esthétique de l'effet de vie. Perspectives interdisciplinaires* sous la direction de Jean Ehret, Paris, L'Harmattan, 2012 *Entrelacs des arts et effet de vie* sous la direction de François Guiyoba, Paris, L'Harmattan, 2012.

Marie-Antoinette Bissay, *Paroles intimes. Fenêtres ouvertes avec poètes et peintres*, Paris, L'Harmattan, 2023.

*Revue Internationale d'Art et d'Artologie (RIAA)* sur [www.effet-de-vie.org](http://www.effet-de-vie.org)

# **1 - La théorie de l'effet de vie et autres disciplines artistiques, philosophiques, sciences humaines**

## **Se confronter à l'effet de vie des romans d'Élie Wiesel en faculté de théologie – relecture critique d'une expérience d'enseignement**

**Jean Ehret**

Directeur de la Luxembourg School of Religion & Society,  
Distinguished Visiting Professor of Theology & Literature à l'Université de Tübingen,  
Membre de la Section des Sciences Morales et Politiques de l'Institut grand-ducal

### **Résumé**

Partant d'un séminaire de Master portant sur le roman d'Élie Wiesel, *La Ville de la chance*, l'article propose comment enseigner la littérature à partir de la théorie de « l'effet de vie » de Marc-Mathieu Münch. Il situe l'apport de cette démarche non seulement à la formation des théologiens mais aussi à la réflexion critique sur les pratiques pédagogiques. Il offre une contribution pour comprendre comment la littérature peut être un facteur de spiritualité.

### **Mots clefs**

Effet de vie, littérature, théologie, enseignement, pédagogie, spiritualité, Élie Wiesel.

### **Abstract**

Starting from a master's seminar on Elie Wiesel's novel *The Town Beyond the Wall*, this article proposes a way of teaching literature based on Marc-Mathieu Münch's theory of the "effect of life." It considers the contribution of this methodology not only to the training of theologians, but also to critical reflection on pedagogical practices. It offers a contribution to understanding how literature can be a factor of spirituality.

### **Key words**

Effect of life, literature, theology, teaching, pedagogy, spirituality, Elie Wiesel.

Cette contribution est issue de deux séminaires destinés aux étudiants de Master dans le cadre de mon Visiting Professorship à la faculté de théologie catholique de l'Université Eberhard Karl de Tübingen, que j'ai proposés pendant les semestres d'été 2022 et 2023<sup>1</sup>. Ce texte s'inscrit dans le cadre plus large d'une investigation et compréhension de la « spiritualité » dans laquelle la littérature contribue à explorer, à contempler et à communiquer quelque chose de celle-ci. Le texte se fonde sur le compte rendu d'une expérience d'enseignement, tout en intégrant des réflexions personnelles, critiques et méthodologiques. Je commence par situer l'origine, le motif et la raison d'être d'un séminaire de littérature & théologie, ainsi que les motivations des étudiants à s'inscrire à ce cours. Je décris ensuite, sans prétendre à l'exhaustivité, différents éléments qui m'ont paru particulièrement importants, que ce soit en termes de contenu ou d'organisation de l'enseignement, toujours dans l'optique de prendre la littérature au sérieux en tant que textes *sui generis* ne produisant pas seulement du sens, mais ce que Marc-Mathieu Münch désigne comme l'« effet de vie »<sup>2</sup>. Enfin, je propose un bref aperçu de ce que pourrait être l'apport de la littérature et des œuvres littéraires de Wiesel pour les étudiants en théologie en ce début de XXI<sup>e</sup> siècle. Cet article ne compte pas seulement offrir le compte-rendu d'un cours, mais aussi une introduction narrative à une esthétique littéraire qui engage l'être humain corps, âme et esprit, avec tous ses sens, puisqu'elle rend palpable la présence de ce qui est raconté.

## 1 - Littérature, théologie et Élie Wiesel à Tübingen

Lier littérature et théologie est une tradition à Tübingen : Walter Jens et Hans Küng ont introduit et établi ce dialogue à l'université à un moment où c'était encore peu fréquent<sup>3</sup>. Karl-Josef Kuschel, élève de Küng a produit une œuvre sans équivalent dans un domaine de

---

<sup>1</sup> Cet article constitue une version relue et amendée d'un article publié sous le titre « Elie Wiesel's Novels in A University Setting. Literature & Theology in Practice. A Critical Reflection », à paraître dans Valesca Baert-Knoll, Marion Eichelsdörfer, Elisabeth Migge, Christin Zühlke, Reinhold Boschki (dir.), *Witnesses of the Witness. New Perspectives on Elie Wiesel's Work and Message*, Elie Wiesel Research Series (EWRS) 1, Tübingen, Tübingen University Press (à paraître en 2024). Cette série a été créée dans le cadre du projet de recherche portant sur l'édition allemande commentée des œuvres de Wiesel.

<sup>2</sup> Marc-Mathieu Münch, *L'Effet de vie ou le singulier de l'art littéraire*, Paris, Honoré Champion, 2004. Extension de cette théorie sur le domaine de l'art en général dans Marc-Mathieu Münch, « Le beau des arts. Projet pour une esthétique générale », dans Jean Ehret (dir.), *L'Esthétique de l'effet de vie. Perspectives interdisciplinaires*, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 13-66. Relecture critique des esthétiques liées à la philosophie ou aux sciences humaines et plaidoyer pour une « science des arts » dans Marc-Mathieu Münch, *La Beauté artistique. L'impossible définition indispensable. Prolégomènes pour une artologie future*, Paris, Champion, 2014. Pour la première réception de la théorie de l'effet de vie, voir Jean Ehret, « Art(s), beauté(s) et effet(s) de vie. Introduction critique à l'œuvre de Marc-Mathieu Münch et à sa réception », dans Id. (dir.), *L'Esthétique de l'effet de vie*, p. 67-111.

<sup>3</sup> Voir p. ex. Walter Jens, Hans Küng, *Dichtung und Religion: Pascal, Gryphius, Lessing, Hölderlin, Novalis, Kierkegaard, Dostojewski, Kafka*, München, Kindler, 1985 ; Walter Jens, Hans Küng, Karl-Josef Kuschel (dir.), *Theologie und Literatur. Zum Stand des Dialogs*, München, Kindler, 1986. Pour un aperçu concis des « jalons du mouvement théologico-littéraire », voir Georg Langenhorst, *Theologie & Literatur. Ein Handbuch*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2005, p. 13-76.



recherche maintenant bien établi<sup>4</sup>. Ce sont surtout les auteurs allemands qui ont occupé le devant de la scène. Elie Wiesel n'en faisait pas encore partie<sup>5</sup> ; son œuvre littéraire est encore peu reçue aujourd'hui<sup>6</sup>.

Si cette situation a changé, c'est grâce à des rencontres que j'évoque pour commencer. Je présente ensuite rapidement ma motivation pour étudier la littérature et pour me tourner spécifiquement vers la littérature des camps : toute recherche est en effet portée par une motivation personnelle. Je me confronte ensuite à la question de savoir ce que la littérature peut face à Auschwitz. Je ne puis le faire sans prendre en considération la situation dans laquelle on parle d'Auschwitz aujourd'hui et comment je m'y situe. Pour conclure cette première partie, je rends brièvement compte de la motivation des étudiants à participer au séminaire.

### **Tout commence par une rencontre**

C'est Reinhold Boschki qui a introduit la recherche sur Wiesel à la faculté de théologie catholique de Tübingen. Son enthousiasme pour la vie et l'œuvre du prix Nobel de la paix 1986 se nourrit de sa rencontre avec Wiesel et du choc qu'il ressentit en lisant *La Nuit*<sup>7</sup>. De l'amitié comme de la conviction que cette voix doit être entendue est né un engagement personnel pour étudier et publier cette œuvre et pour la rendre accessible à un public plus large. Boschki répond ainsi au souhait de Wiesel que ses œuvres soient publiées en allemand<sup>8</sup>.

De même, l'idée de faire coopérer le Centre de Recherche Elie Wiesel<sup>9</sup>, situé dans un premier temps à Tübingen et Potsdam, avec la Luxembourg School of Religion & Society<sup>10</sup> et de l'ouvrir ainsi à l'espace francophone, est née, à Berlin, d'une rencontre, d'une discussion

---

<sup>4</sup> Pour une introduction à l'œuvre de K.-J. Kuschel, voir Georg Langenhorst, *Im Dialog mit der Dichtung. Karl-Josef Kuschels narrativ-poetische Theologie*, Ostfildern, Grünewald, 2023. Voir également la relecture personnelle de sa vie avec la littérature dans Karl-Josef Kuschel, *Magische Orte. Ein Leben mit der Literatur*, Ostfildern, Patmos, 2022, ainsi que l'interview réalisée par Matthias Drobinski, Karl-Josef Kuschel, *Ich lerne durch Begegnung. Ein Leben im Dialog mit Literaturen und Religionen*, Ostfildern, Patmos, 2023.

<sup>5</sup> Kuschel a rédigé un article sur Wiesel : Karl-Josef Kuschel, « Verweigerung der Theodizee – Warten auf Theodizee. Zu Elie Wiesel's Drama „Der Prozess von Schamgorod“ », dans Dagmar Mensink, Reinhold Boschki, (dir.), *Das Gegenteil von Gleichgültigkeit ist Erinnerung. Versuche zu Elie Wiesel*, Mainz, Grünewald, 1995, p. 104-128.

<sup>6</sup> Voir Michèle Rosellini, « Notice », dans Dominique Moncond'huy, Michèle Rosellini, Henri Scepti (dir.), *L'Espèce humaine et autres écrits des camps*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 2021, p. 1424-1443, ici p. 1424 : « Élie Wiesel n'est pas reconnu en France comme un écrivain majeur de la déportation [...] ». La dernière thèse répertoriée sur theses.fr (dernière consultation 14 juin 2024) est celle de Delphine Auffret, *Élie Wiesel. Un écrivain. Témoignage et littérature : le La Nuit au déploiement d'une œuvre*, dirigée par Anny Dayan-Rosenmann et publiée sous le titre *Élie Wiesel. Un témoin face à l'écriture*, Paris, Le Bord de l'eau, 2009.

<sup>7</sup> Voir Reinhold Boschki, *Elie Wiesel. Ein Leben gegen das Vergessen. Erinnerungen eines Weggefährten*, Ostfildern, Patmos, 2018, p. 7-18.

<sup>8</sup> Reinhold Boschki, *Elie Wiesel. Ein Leben gegen das Vergessen. Erinnerungen eines Weggefährten*, op. cit., p. 128.

<sup>9</sup> <https://uni-tuebingen.de/en/fakultaeten/katholisch-theologische-fakultaet/lehrstuehle/religionspaedagogik/elie-wiesel-resarche-center/> (dernière consultation le 8 juin 2024).

<sup>10</sup> <https://srs.lu> (dernière consultation le 8 juin 2024).

entre collègues, étudiants et amis qui lisent et étudient l'œuvre de Wiesel avec passion. La science ne naît pas de livres et d'expériences de laboratoire ; elle est portée et développée par des êtres humains, se nourrit de relations – même avec les personnages d'une œuvre littéraire pour autant qu'ils aient pu prendre assez vie dans le lecteur.

### **Pourquoi un prêtre étudie-t-il la littérature des camps ?**

Mon intérêt pour la littérature des camps est né pendant mes études. Il semblait impossible de fréquenter un cours de littérature sans que l'on entende l'affirmation d'Adorno<sup>11</sup> – d'ailleurs « citée » avec différentes variantes – selon laquelle « écrire un poème après Auschwitz [était] barbare »<sup>12</sup>. Emphatiquement, de longues digressions conjuraient, avec moult mots, « l'inexprimable » et « l'indicible ».

Jeune prêtre, j'avais commencé à étudier la littérature parce que je cherchais un langage capable d'appeler les choses par leur nom et de me libérer de l'espace aseptique d'un jargon théologique autoréférentiel pour laisser la vie s'exprimer et faire valoir ses droits. Tant d'expériences humaines, tant de réalités n'avaient pas voix au chapitre en théologie parce qu'il était impossible de les nommer. Ce qui ne se dit pas, n'existe pas, pourrait-on paraphraser cette anti-Genèse.

Une idée de la littérature, une définition qui se présentait comme un chemin vers elle et avec elle, m'offrait mon professeur à l'Université de Metz, Marc-Mathieu Münch. Il expliquait à ses étudiants que la littérature ne produisait pas d'abord du sens, mais provoquait un « effet de vie », c'est-à-dire une expérience mentale de mondes virtuels ou, comme le dit Hans Ulrich Gumbrecht, une « présence »<sup>13</sup>. La littérature saurait-elle me faire expérimenter, goûter, penser et comprendre la vie réelle autrement ? C'était ce que j'attendais d'elle.

### **La littérature comme potentiel humain de (sur)vie**

Auschwitz est une négation de la littérature et de ses promesses ; ce nom propre a en quelque sorte dévoré le concept. Ce non-lieu a détruit les espaces de vie, même littéraires. Je ne voulais pas, je ne pouvais pas accepter cela ; le jugement d'Adorno était dogmatique, dur, donc faux, et pourtant, précisément pour cette raison, exactement juste. Et l'idée, le désir, l'impulsion et la volonté de laisser naître des mondes en moi restaient toujours aussi vivants.

---

<sup>11</sup> Voir Petra Kiedaisch (dir.), *Lyrik nach Auschwitz? Adorno und die Dichter*, Stuttgart, Reclam, 1995, p. 10 et Peter Stein, « "Darum mag falsch gewesen sein, nach Auschwitz ließe kein Gedicht mehr sich schreiben." (Adorno) Widerruf eines Verdikts? », dans *Weimarer Beiträge* 42 (1994), p. 485-508.

<sup>12</sup> Theodor W. Adorno, « Kulturkritik und Gesellschaft » (1951), dans Id., *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, Gesammelte Schriften 10.1, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998, p. 11-30, ici p. 30. (C'est moi qui traduis.)

<sup>13</sup> Voir Hans Ulrich Gumbrecht, *Éloge de la présence. Ce qui échappe à la signification*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Françoise Jaouën, Paris, Maren Sell, 2010. Pour une comparaison entre Münch et Gumbrecht, voir Jean Ehret, « Pourquoi l'art ne fait pas seulement sens. Hans Ulrich Gumbrecht et Marc-Mathieu Münch », dans *Revue Internationale d'Art et d'Artologie* 2 (2018), p. 68-78.

Je me suis donc battu avec la littérature et sa promesse. Je ne pouvais pas faire autrement ni moins pour le « salut » qu'elle m'avait promis.

Que pouvait-elle donc faire face aux crimes horribles perpétrés contre les Juifs, contre l'humanité ? Comment pouvait-elle aider à combattre la barbarie pour que « cela »<sup>14</sup> ne se reproduise pas ? Et dans quelle mesure pouvait-elle honorer les victimes, aider les survivants, leurs familles et leurs amis, voire le peuple juif ? Qu'apporterait-elle à ceux qui ne se considèrent ni bourreaux ni victimes, nés tardivement, ne connaissant « cela » que par ouï-dire ou par l'image ? Dans quelle mesure et comment pourrait-elle ni nier la mort ni offrir seulement du « lait noir »<sup>15</sup> à ceux qui veulent se nourrir d'elle ? Comment pourrait-elle servir la vie ?

### Après Auschwitz, au début du XXI<sup>e</sup> siècle

Pendant mes années parisiennes, mon intérêt s'est tourné vers le premier auteur qui avait écrit sur les camps, David Rousset<sup>16</sup>. Je ne lisais pas Wiesel à l'époque. Aux États-Unis, j'ai choisi de travailler sur le roman *La Ville de la chance*<sup>17</sup> dans le cadre d'un cours que je donnais sur la Shoah. J'ai eu l'occasion d'écouter Wiesel à l'Université du Luxembourg et de le saluer. Longtemps, je me suis souvenu de sa conférence sur la « ligature d'Isaac »<sup>18</sup> qu'il avait donnée à l'Université du Luxembourg, mais j'avais oublié son roman. Comment avais-je lu ? Que ne s'était-il pas passé, me suis-je me demandé plus tard.

À l'époque où je préparais mon mémoire de Maîtrise, les débats s'enflammèrent autour du Mémorial aux Juifs assassinés d'Europe à Berlin et autour du discours que Martin Walser

---

<sup>14</sup> L'auteur peine à trouver les mots qui conviennent ; ce n'est pas son imagination qui lui fait défaut mais la langue est meurtrie et ses mots ne disent plus ce qu'ils signifiaient avant « ça ». Voir Élie Wiesel, « Préface à l'édition de 2007 », dans Dominique Moncond'huy, Michèle Rosellini, Henri Scepi (dir.), *L'Espèce humaine et autres écrits des camps*, p. 421-429, ici p. 422 sq. : « J'avais trop de choses à dire, mais pas les mots pour le dire. Conscient de la pauvreté de mes moyens, je voyais le langage se transformer en obstacle. On aurait dû inventer un autre langage. [...] Écrivant dans ma langue maternelle, [...] je m'arrêtais à chaque phrase en me disant : "Ce n'est pas ça." Je recommençais. Avec d'autres verbes, d'autres images, d'autres larmes muettes. Ce n'était toujours pas ça. Mais "ça", c'est quoi exactement ? C'est ce qui se dérobe, ce qui se voile pour ne pas être volé, usurpé, profané. Les mots existants, sortis du dictionnaire, me paraissaient maigres, pauvres, pâles ».

<sup>15</sup> Voir Paul Celan, « Todesfuge » (1945), dans Id., *Gesammelte Werke*, t. 1 : *Gedichte*, Frankfurt-am-Main, Suhrkamp, 1986, p. 41-42 ; Id., « Fugue de mort », traduit et lu par Jean-Pierre Lefebvre, dans *Po&sie* 122-123 (2007), p. 7-12, <https://doi.org/10.3917/poesi.122.0007> (dernière consultation 14 juin 2024).

<sup>16</sup> David Rousset, *L'Univers concentrationnaire* (1945/1946), dans Dominique Moncond'huy, Michèle Rosellini, Henri Scepi (dir.), *L'Espèce humaine et autres écrits des camps*, op. cit., p. 7-70.

<sup>17</sup> Élie Wiesel, *La Ville de la chance*, Paris, Seuil, 1962.

<sup>18</sup> Voir l'enregistrement de cette conférence dans un autre contexte : [https://akadem.org/sommaire/themes/limoud/lectures-bibliques/les-patriarches/le-sacrifice-d-isaac-ou-le-silence-de-dieu-28-12-2007-7139\\_237](https://akadem.org/sommaire/themes/limoud/lectures-bibliques/les-patriarches/le-sacrifice-d-isaac-ou-le-silence-de-dieu-28-12-2007-7139_237) (dernière consultation 14 juin 2024).

avait prononcé lors de la réception du Prix de la paix les libraires allemands<sup>19</sup>. Le président du Conseil central des Juifs, Ignatz Bubis, était allé jusqu'à le traiter d'incendiaire<sup>20</sup>.

Vingt-cinq ans plus tard, les temps ont changé. Qu'en est-il d'une mémoire vivante, tangible et personnelle puisque les derniers témoins de la Shoah se meurent ? Une amie, professeur d'histoire au collège et au lycée, n'en revient pas qu'un élève lui demande qui était Adolf Hitler. Un collègue juif me fait part de ses soucis concernant la sécurité de ses enfants qui ne se sont pas seulement vu insulter mais lancer des bouteilles sur le chemin de l'école.

« Ce n'était pas encore assez pour nous inquiéter »<sup>21</sup>, écrit Wiesel dans *La Nuit*. Comment est-ce possible ? Pourquoi les gens ne s'interrogent-ils pas, ne se réveillent-ils pas ? Pourquoi ne se laissent-ils pas déranger ? Wiesel rapporte en discours indirect libre leurs pensées : ils ne vivaient plus en des temps obscurs ! « Printemps 1944. [...] Les arbres étaient en fleur. [...] Hitler ne sera pas capable de nous faire du mal [...] Oui, nous doutions même de sa volonté de nous exterminer. [...] Et en plein XX<sup>e</sup> siècle ! [...] Nous avons certes entendu parler des fascistes, mais cela restait une abstraction »<sup>22</sup>.

Ce discours ne tient plus la route aujourd'hui. On ne croit plus au progrès. L'idée que l'Europe ne peut plus sombrer dans la barbarie de la guerre est finie<sup>23</sup>. Vraiment ? Certes, la guerre n'est plus un tabou. L'antisémitisme a le vent en poupe. Notre époque ressemble beaucoup à celle des années 1930, écrit François Heisbourg<sup>24</sup>, conseiller spécial du Président à la Fondation pour la recherche stratégique à Paris. « Cependant nous n'étions pas inquiets ». La société se décompose en individus qui ne sont plus prêts à se sacrifier pour le bien commun ; elle célèbre le moi non seulement comme sa boussole, mais aussi comme son propre pôle nord.

La réalité sociale dans laquelle je vis détermine en partie ma propre réflexion et mon travail. Mon rôle n'est cependant pas de présenter une analyse sociologique mais de faire de

---

<sup>19</sup> Martin Walser, *Erfahrungen beim Verfassen einer Sonntagsrede*, Frankfurt-am-Main, Suhrkamp, 1998.

<sup>20</sup> Voir Frank Schirmacher (éd.), *Die Walser-Bubis Debatte. Eine Dokumentation*, Frankfurt-am-Main : Suhrkamp, 1999.

<sup>21</sup> Élie Wiesel, *La Nuit*, dans dans Dominique Moncond'huy, Michèle Rosellini, Henri Scepi (dir.), *L'Espèce humaine et autres écrits des camps*, p. 435-524, ici p. 440.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 439 sq..

<sup>23</sup> Voir François Mauriac, « Avant-propos », dans Dominique Moncond'huy, Michèle Rosellini, Henri Scepi (dir.), *L'Espèce humaine et autres écrits des camps*, p. 431-433, ici 431 : « Le rêve que l'homme d'Occident a conçu au XVII<sup>e</sup> siècle, dont il crut voir l'aurore en 1789, qui, jusqu'au 2 août 1914, s'est fortifié du progrès des Lumières, des découvertes de la science, ce rêve a achevé de se dissiper pour moi devant ces wagons bourrés de petits garçons – et j'étais pourtant à mille lieues de penser qu'ils allaient ravitailler la chambre à gaz et le crématoire ». On retrouve, chez Mauriac, dans une certaine mesure, la même tendance à ignorer les ruptures que l'on découvre chez les Juifs de Sighet. En effet, il écrit que le rêve a pris fin en 1914 mais qu'il ne s'est évanoui qu'une trentaine d'années plus tard.

<sup>24</sup> François Heisbourg, « Notre monde en guerre ressemble décidément trop à celui des années 1930, » <https://www.la-croix.com/a-vif/notre-monde-en-guerre-ressemble-decidement-trop-a-celui-des-annees-1930-20240131> (dernier accès le 8 juin 2024).

la théologie, c'est-à-dire de considérer la vie présente dans sa relation avec Dieu<sup>25</sup>. Les romans de Wiesel peuvent-ils donc m'intéresser ?

### Développer le potentiel théologique de la littérature

Dans notre société sécularisée, plurielle, technologique et marquée par les réseaux sociaux virtuels, il ne va plus de soi de croire ; l'Église se débat en outre avec ses erreurs et ses dissensions internes. Croire devient un choix subjectif tout comme ce à quoi cette foi se rapporte<sup>26</sup>. Dans ce contexte, j'enseigne la théologie. Quelle théologie ? Par ma formation, suivant la nomenclature académique, je fais partie des dogmaticiens ou systématiciens. Je cherche donc à penser ensemble, à mettre en ordre les choses pour les comprendre. Je ne fais cependant pas abstraction des réalités matérielles. En effet, la cohérence d'un raisonnement ou d'un système de pensée ne préjuge en rien de son adéquation avec la réalité ni de sa vérité. Je n'abandonne pas l'exigence de vérité, l'exigence de vouloir rendre justice à la réalité dans ma connaissance<sup>27</sup>. Je veux développer le plus possible une perception des choses telles qu'elles sont en elles-mêmes mais aussi en tant qu'elles sont insérées dans un réseau de relations dont certaines sont fondatrices.

La vie réelle a fait sauter mon système de pensée en éclats ; c'est dans l'espace ainsi ouvert, mais aussi désert, que je respire, que je cherche à me situer, à situer Dieu, à me situer de façon juste dans ma relation à Dieu. Le chemin vers la littérature avec son vocabulaire, ses cohérences, sa diversité de styles, son jeu de perspectives est une tentative de comprendre la vie vécue comme *locus theologicus*, de chercher Dieu même au moyen de cette vie qui ne se déroule point de manière organique, mais connaît le hasard, l'irruption de l'imprévu.

L'annonce du premier séminaire portant sur les romans de Wiesel faisait référence à sa quête de Dieu et de l'homme<sup>28</sup> après Auschwitz. Wiesel se considérant comme enseignant et écrivain, le séminaire allait s'intéresser au rôle que tenait dans l'ensemble de son œuvre un exercice d'écriture particulier, celui de la littérature. Qu'apporte-t-elle de plus et d'autre que les écrits autobiographiques, bibliques et talmudiques ainsi que les essais qu'il a signés ?

---

<sup>25</sup> Voir François (Pape), « Motu proprio "Ad theologiam promovendam" », 1<sup>er</sup> novembre 2023 (à consulter sur [vatican.va](http://vatican.va)), § 1, où le Souverain Pontife assigne une double mission à la théologie : elle est « [a]ppelée à interpréter prophétiquement le présent et à discerner de nouvelles voies pour l'avenir à la lumière de la Révélation [...] ». En même temps, le pape refuse de « [...] reposer abstraitement des formules et des schémas du passé », puisque la théologie « [...] devra affronter de profondes transformations culturelles, consciente que "ce que nous vivons n'est pas simplement une ère de changement, mais un changement d'époque" ».

<sup>26</sup> Voir Hans Joas, *Glaube als Option. Zukunftsmöglichkeiten des Christentums*, Freiburg-im-Breisgau, Herder, 2012.

<sup>27</sup> Voir Jean Ehret, « Spiritualität als interaktives Beziehungsgeschehen von Gott, Welt und Ich. Versuch einer dichten Begriffsbestimmung », dans Sebastian Kießig, Marco Kühnlein (dir.), *Anthropologie und Spiritualität für das 21. Jahrhundert*, Regensburg, Pustet, 2019, p. 187-202 ; Id., « (Laisser se) dire Dieu. De l'incarnation du Verbe à la théologie comme discipline », dans Silvia Bara Bancel, Jean Ehret (dir.), « "Transformés en son image" (2 Co 3, 18). Théologie et mystique », Turnhout, Brepols, 2024, p. 799-834, ici p. 810-815 : 2.2.: « La philosophie : explorer, contempler, exprimer quelque chose d'une spiritualité ».

<sup>28</sup> Voir Yakir Englander, « The Death of Humanity and The Need for A Glory Culture », dans Victoria Nesfield, Philip Smith (dir.), *The Struggle for Understanding. Elie Wiesel's Literary Works*, Albany (NY), SUNY Press, 2019, p. 25-50.

Cette question reste (encore) sans réponse et continue de m'accompagner. Quelques éléments de réponse seront mis en évidence dans la dernière partie de cette contribution.

### **Les motivations pour créer ce cours**

Le séminaire n'a pas seulement été créé pour faire connaître l'œuvre de Wiesel, pour faire un travail de mémoire, pour prévenir l'antisémitisme et pour promouvoir le dialogue judéo-chrétien, pas seulement non plus pour penser ou théologiser « après Auschwitz », mais aussi pour voir plus particulièrement si, et le cas échéant, en quelle mesure et comment la littérature pouvait servir de voie pour chercher tant Dieu que l'être humain.

Les étudiants se sont inscrits parce que mon collègue Reinhold Boschki mentionne Wiesel et son œuvre si souvent dans ses cours qu'ils en sont devenus curieux ou bien parce qu'ils ont vu des vidéos sur la Shoah ou encore parce qu'ils s'intéressent au judaïsme, pour ne citer que ces quelques raisons. Ou tout simplement parce qu'ils ont encore besoin de valider un cours et que le mien rentre bien dans leur emploi du temps. Rares sont ceux qui sont attirés par l'aspect proprement littéraire ou qui ont quelque lien avec la littérature ou les études littéraires.

Beaucoup vivent avec leurs tablettes, ordinateurs portables et smartphones. Ils *likent* les images et les messages qui défilent sous leurs yeux. Le bouton reste dans leur oreille tout au long de la journée. Leur attention est partagée avec les différentes applications qui envoient leurs messages en continu. Pour beaucoup, répondre à la question de savoir ce qu'ils lisent est un exercice embarrassant. Ils se souviennent du lycée et citent des classiques. Le conditionnement socio-institutionnel et l'idée qu'ils se font des attentes de leur professeur pèsent sur la communication. Il faut les encourager à être vrai pour qu'ils admettent préférer d'autres lectures ou avouent leur manque d'intérêt pour les romans. Or, sans cette honnêteté, nous n'arriverons à rien.

Pendant les pauses, ils ne se contentent pas de consulter les réseaux sociaux ; nous buvons un café, bavardons, discutons, nous nous énervons ou rions. Regarder le smartphone est parfois devenu un simple tic, comme tirer sur une cigarette autrefois. Notre relation s'ouvre à des impressions personnelles. Que recherchent-ils en théologie ? Qu'est-ce qui les pousse à l'étudier ? L'un veut devenir prêtre, l'autre professeur de religion dans les écoles publiques, un autre voit dans ces études un moyen de s'engager plus tard pour des valeurs dans notre société, un autre est tirailé par des questions existentielles. Et moi ?

Réussirai-je à leur faire vivre quelque chose dans ce séminaire grâce aux œuvres de Wiesel, qui soulève des questions, qui bouscule la pensée existante ? Quelque chose qui ne les lâche pas ? Quelque chose où tant les questions que la recherche de réponses impliquent tout ce qu'ils vivent et pensent ? Comment le séminaire peut-il nourrir la quête de ceux qui sont déjà en route ? Ne s'agit-il pas d'une surcharge de travail pour les étudiants, d'une manifestation d'hubris professorale ou cléricale ? L'université n'est-elle pas seulement une



affaire de raison, de rationalité ? Les émotions, l’imaginaire, la biographie y ont-ils une place ? Et si oui, laquelle ?

Moshé-le-Bedeau n’est pas seulement le guide du jeune Eliezer ; ses paroles orientent aussi le processus éducatif du séminaire, dans lequel la raison tient une place importante : « Je prie le Dieu qui est en moi de me donner la force de pouvoir lui poser de vraies questions »<sup>29</sup>. Ni les questions ni les réponses ne proviennent de l’extérieur. Les questions naissent au plus profond du moi ; elles peuvent conduire l’homme tant vers Dieu que vers l’être humain. « L’homme s’élève vers Dieu par les questions qu’il lui pose »<sup>30</sup>. Quant aux réponses, Dieu les donne, mais l’homme ne les comprend pas, il les porte au plus profond de lui-même : « Les vraies réponses, Eliezer, tu ne les trouveras qu’en toi »<sup>31</sup>. De plus, les réponses ne sont que des jalons : « chaque question possédait une force que la réponse ne contenait plus »<sup>32</sup>. Enseigner la théologie, lire la littérature, c’est faire appel à la raison, mais pas seulement à elle, et peut-être pas d’abord. La théologie et la littérature transgressent tout rationalisme, comme la vie. L’homme tout entier est appelé à répondre à leur exigence de présence, même si elle est différente en théologie et en littérature.

Jusqu’ici, j’ai situé le séminaire par rapport à l’institution, à ma biographie, à la société, à la théologie et à la pédagogie. La façon dont Münch comprend la littérature exige une certaine manière d’aborder les textes et une nouvelle façon de penser la préparation des cours. C’est le sujet de la prochaine partie de cet article.

## 2 - Faire naître une vie à partir des mots imprimés

Paltiel Kossover raconte dans *Le Testament d’un poète juif assassiné* avoir appris à l’âge de trois ans l’alphabet hébreu, « les lettres sacrées et éternelles à l’aide desquelles Dieu est censé avoir créé l’univers – et à l’aide desquelles nous, ses adversaires, rationalistes acharnés, pensons pouvoir l’expliquer »<sup>33</sup>. Quelle sacralisation des lettres et des mots ! Mais les écrivains connaissent le potentiel de la littérature qui peut fonder l’analogie avec la création divine et ils en tirent pleinement profit. Ils savent encore qu’elle s’oppose au rationalisme car elle ne produit pas d’abord du sens, mais de la vie !

Ce que Münch désigne comme un « effet de vie », c’est l’expérience d’un monde virtuel qui peut naître de l’interaction entre le texte et son lecteur<sup>34</sup>. Cette expérience est liée, d’une part, à la poésie du texte (au sens large) et, d’autre part, à la capacité du lecteur de se laisser

---

<sup>29</sup> Élie Wiesel, *La Nuit*, *op. cit.*, p. 436.

<sup>30</sup> *Ibid.*

<sup>31</sup> *Ibid.*

<sup>32</sup> *Ibid.*

<sup>33</sup> Élie Wiesel, *Le Testament d’un poète juif assassiné*, Paris, Seuil, 1982, p. 32.

<sup>34</sup> Marc-Mathieu Münch, *L’Effet de vie*, *op. cit.*, p. 35-38 et 43-98.

toucher par les stimuli de la langue si bien que toutes les facultés de son esprit jouent ensemble et lui font faire l'expérience réelle d'un monde imaginaire vivant. Comment cela peut-il se produire ? Qu'est-ce qui s'y oppose, en particulier à l'université ? Ce sont les questions que cette partie aborde.

Quand les mots ne se réduisent pas à de l'encre sur du papier, quand ils sont portés par une voix et tombent sur une oreille attentive et sensible, il se peut qu'une nouvelle vie s'ouvre en l'homme. Telle est la première chose à prendre en considération. Ensuite, j'aborde ce qui empêche l'effet de vie de se produire et ce qui en détourne l'attention. Je donnerai aussi quelques exemples comment essayer d'ouvrir les étudiants à la vie de la littérature.

### **Des mots qui savent faire naître une vie**

Ce qui est encore possible pour les enfants, les adultes l'ont souvent perdu et l'éducation y a sa part de responsabilité. Je me souviens d'un collègue dont l'expérience résume bien la situation. Enfant, il jouait avec un camarade à *Star Trek* dans le bus qui les emmenait nager avec leur classe. Devant eux, les deux garçons n'avaient qu'une cloison dans un bus ; pour eux, elle était pleine de boutons et de leviers et ils se donnaient des instructions comment manœuvrer l'USS Enterprise dont ils étaient devenus, entre l'école et le centre sportif, les capitaines.

Adolescent, Jérôme trouvait tous les livres ennuyeux ; il rêvait de voitures, d'aventures et de filles. À la fin de la vingtaine, il reprit à nouveau quelques romans en main. Ses études de sociologie ne lui favorisaient pas la rencontre avec les mots. Les textes étaient devenus des documents ; la mission à laquelle il avait été formé consistait à analyser leur contenu. Il excellait quand il s'agissait d'identifier les principaux types de comportement des personnages et d'interpréter leurs motivations. Son esprit scientifique et professionnel triomphait des comportements les plus étranges. Il maîtrisait la situation. Et cependant, il était parti à la recherche d'autre chose dans le rayon de littérature de cette librairie qu'il avait déjà fréquentée dans sa jeunesse.

Après le suicide de son ami Marcel, ses amis et collègues n'avaient pas manqué de lui donner des explications pour le consoler. Aucune n'arrivait un tant soit peu à saisir cette amitié qui n'avait pas eu besoin de mots, qui allait de soi. Et pourtant, celui qu'il avait aimé, lui avait échappé. Les premiers romans le laissaient vides ; il termina chacun par devoir envers lui-même. Inconsciemment, il espérait autre chose.

Un livre audio lui réveilla les sens lors d'un voyage en voiture. Dans la voix qui portait le texte, la langue retrouvait sa sonorité, sa densité. Puis, voilà une scène qui lui rappela *La Peste* de Camus, roman qu'il avait lu au lycée. Déjà à l'époque il avait admiré, vénéré l'amitié entre Rieux et Tarrou.

Et maintenant, il entendait des mots ; ils décrivaient une scène, ils évoquaient ensemble l'expérience de Camus et la douleur de la mort de son ami. Il vit un bateau s'éloigner à

l'horizon dans la brume descendante ; en même temps, il sentit qu'il s'abandonnait, libéré, au froid nocturne du texte.

À la fin du passage, il arrêta le livre et la voiture au bord de la route. Le soleil mit un certain temps à le faire revenir de sa nuit littéraire. Ses lèvres avaient un goût de sel ; il n'essuya pas ses larmes. Sa douleur s'était transformée. Était-ce une rédemption ? Était-ce de la théologie ?

## Quand le raisonnement prend le dessus

La sociologie n'est pas seule à modifier la pensée, la vision (du monde), une perception intégrant tous les sens ; les écoles de théologie académique offrent également des règles, des structures et des exemples de pensée. Elles deviennent des références. Quand elle se considère comme une science du texte ou une science humaine, la théologie forme, encourage et célèbre l'esprit critique. La raison trouve plaisir à se penser comme le pendant de la foi, à sonder celle-ci et à la libérer de ce qui sépare les hommes entre eux. La raison n'est-elle pas la reine de la paix, la loi des choses comme des hommes, la vraie religion ? Je dessine une caricature de la théologie académique. Peut-être pas tout à fait car on confond aisément raison, rationalité et raisonnement.

La rationalité se développe toujours dans le cadre d'un champ de construction plus large de nos représentations du réel<sup>35</sup>. Dans des contextes qui diffèrent de ceux de l'université allemande, comme la vie religieuse traditionnelle<sup>36</sup>, une certaine forme de rationalité fait partie du dispositif institutionnel<sup>37</sup> légitimant la revendication religieuse des membres de la communauté de représenter, annoncer et défendre la Vérité. Moins les relations vivantes portent de structures sociales, plus les individus ont besoin d'idéologies. Celles-ci développent leur propre rationalité. Il serait faux de les rejeter simplement comme folles. La « solution finale » avait sa logique. Mais si la théologie oublie sa composante négative pour établir sa représentation de Dieu comme elle s'établit elle-même et l'institution qu'elle fait fonctionner, alors la *quaestio* n'est plus guère l'expression d'un *quaerere Deum* existentiel.

La théologie qualifie et discrédite ; cela fait partie de ses fonctions. Mais, peut-on se demander, avec quelle prétention ? Avec quelle assurance ? Et jusqu'à quel point ? Où doit-

---

<sup>35</sup> Voir à ce sujet p. ex. Alister E. McGrath, *The territories of Human Reason. Science and Theology in an Age of Multiple Rationalities*, Oxford, Oxford University Press, 2019. Dans son introduction l'auteur abandonne l'idée d'une rationalité unique : « The failings of certain approaches which emerged during the Enlightenment – specifically, a family of phenomenological views that saw human reason as historically and culturally invariant, or ideological views that took the approaches to reason developed by Western European *illuminati* of the eighteenth century as normative – are now seen to depend on unreliable mappings of the multiple territories of human reason » (*ibid.*, p. 3).

<sup>36</sup> Voir à ce sujet par exemple l'article de Frederick D. Aquino, « Spiritual Formation, Authority, and Discernment », dans William J. Abraham, Id. (dir.), *The Oxford Handbook of the Epistemology of Theology*, Oxford, Oxford University Press, 2017, p. 157-171. L'auteur travaille sur l'apport de la pratique religieuse à la connaissance : celui qui s'inspire de sources textuelles, suit des rites, se confie à des autorités reconnues se dispose en fait à (re)trouver et (re)connaître le Dieu à qui il rend son culte.

<sup>37</sup> Voir Yann Raison du Cleuziou, *De la contemplation à la contestation. La politisation des dominicains de la Province de France (Années 1940-1970)*, Paris, Belin, 2016, chap. 1 : « Une institution de vérité », p. 13-42.

elle s'arrêter ? Dans quelle mesure la théologie (académique) bloque-t-elle ainsi le chemin vers une expérience intégrale du réel, quand elle n'admet que ce qui correspond soit à sa vision partielle, soit à un sens déjà défini ? Comment le « non-identique », notion que j'emprunte à Theodor W. Adorno<sup>38</sup>, conserve-t-il ici son exigence, comme le suicide de l'ami de mon collègue, comme, dans une mesure incommensurable, Auschwitz ? La littérature peut-elle y remédier ? Une approche littéraire serait-elle meilleure qu'une approche théologique ?

### **Quand le sens remplace l'œuvre**

Un séminaire qui « traite » (d'un (sic) roman de Wiesel – le verbe ne se débarrasse jamais complètement de ses connotations médicales – commence généralement par une présentation de l'auteur et de son œuvre pour situer le roman choisi dans ce cadre. Suivent les informations portant sur le contenu, la structure et les personnages, quelques informations sur le genre littéraire du roman et ses principales caractéristiques, ainsi que des références aux auteurs qui ont inspiré le roman. On ajoute quelques informations sur l'histoire de la réception et les principales interprétations, ainsi que sur les adaptations cinématographiques. Les étudiants sont maintenant équipés de tout ce dont ils ont besoin pour expliquer l'œuvre...

Il existe des collections de petits livres très utiles : ils offrent « un résumé détaillé ainsi qu'une analyse des problématiques essentielles », comme le promet une annonce. En fait, ces fiches de lecture permettent de se débarrasser aisément... du roman lui-même. Au lycée, les élèves les étudient parfois plus intensément que l'œuvre elle-même ; certains étudiants continuent de le faire en fac. Le langage de l'analyse leur est familier, même s'ils doivent acquérir des termes techniques ; mais la langue des auteurs leur reste étrangère, et avec elle les mondes qui pourraient naître en eux. Pour s'approprier cette langue et laisser développer sa puissance et son « charme », il faudrait une autre approche.

Or est-ce le but de l'enseignement de rendre les étudiants capables de laisser naître en eux le monde que l'écrivain leur présente ? N'est-ce pas plutôt d'en dégager « le sens » dont le roman n'est plus qu'un prétexte ? Ne dit-on pas : « On presse l'orange et on jette l'orange » ? Et ne devrait-on alors pas reprendre l'expression comme suit : « On dégage le sens et on oublie... le roman et le monde qu'il peut faire expérimenter » ? Les bons élèves et étudiants ne sont-ils pas ceux qui savent retrouver dans n'importe quel extrait les idées centrales et expliquer les formes mises en œuvre ? Ceux et celles capables de restituer la valeur culturelle et linguistique de chaque *livre* – sans l'avoir lu ?

Je sais que j'exagère ; je n'ignore par exemple pas ce que la sociologie de la littérature, la déconstruction ou le *material turn* apportent aux études littéraires. Mais quand toutes ces techniques et théories prévalent sur l'expérience de la lecture, alors l'introduction « classique », scolairement correcte, ne fournit que les moyens de l'exécuter, de la disséquer,

---

<sup>38</sup> Voir Theodor W. Adorno, *Negative Dialektik. Jargon der Eigentlichkeit*, Gesammelte Schriften 6, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998, p. 17 et 184.

de la presser et de classer l'affaire. L'écriture créative est réduite à des influences et des sources identifiées, l'esthétique à une compréhension qui pense pouvoir se passer de celle-ci. Certes, il est utile de disséquer une grenouille pour comprendre son anatomie. Mais à quoi cela sert-il si l'on ne s'intéresse plus à la bête vivante voire à la vie dont on mesure l'excès par rapport à toute explication ?

### **Quand mythe et méthode se confondent**

Lorsque je préparais le séminaire, j'étais fasciné de pouvoir enseigner à Tübingen. Tübingen ne désigne pas seulement une ville souabe de taille moyenne ; Tübingen est le nom d'un lieu qui me permet d'illustrer ce que signifie faire l'expérience d'un immense « effet de vie ».

« Tübingen », la représentation mentale de Tübingen, est autre chose que la seule histoire ou le plan de la ville. Cette représentation se nourrit encore du souvenir de l'action de personnalités qui ont laissé des traces dans l'histoire et de la manière dont elles sont vénérées. Elle se nourrit de la réputation d'une université qui fait partie des onze universités d'excellence allemandes avec tout le prestige et l'admiration que l'on y rattache, avec tout ce que l'on s'imagine d'une telle faculté où Ratzinger, Küng, Kasper, Kuschel, Seckler, Hünermann, etc. ont enseigné. On s'attendrait à les rencontrer encore dans les couloirs. À tout cela s'ajoute ce que je sais par ouï-dire, ce que je ressens de l'aura dont jouit ce nom quand je le prononce en société, sans oublier ce qui a trait à mes désirs, mes doutes et mes exigences personnelles, ou encore aux attentes que je projetais sur mes futurs étudiants vis-à-vis d'un professeur de Tübingen. La grandeur ne manque pas de créer une pression qui lui correspond. Beaucoup de non-dits attendent, accompagnent, oppressent, portent, motivent ou stimulent le professeur qui entre dans une salle de séminaire au *Theologicum* de Tübingen. C'est un petit exemple du « pouvoir » qui peut s'attacher à un nom, un pouvoir s'exerçant sur mon esprit qui voulait être à la hauteur de toutes ces exigences.

Le « mythe de Tübingen » – et je m'abstiens d'identifier mes collègues au mythe ! – comprenait une certaine forme de scientificité abstraite, de rationalité méthodique, qui ne tenait cependant pas entièrement compte de son « objet » en tant que quelque chose de vivant, ni des étudiants en tant que sujets. Ne pourrait-on pas qualifier une telle méthode de « péché originel » professoral, atrophiant ce qu'il faut pour vivre la littérature : à savoir une imagination éveillée, sensible, disponible pour le mot concret ? Pour reprendre la citation *du Testament d'un poète juif assassiné*, elle fait du conférencier un « adversaire de Dieu » étouffant la vie des vingt-quatre « lettres sacrées et éternelles à l'aide desquelles Dieu est censé avoir créé l'univers »<sup>39</sup>. Pourtant, il peut en être autrement.

---

<sup>39</sup> Élie Wiesel, *Le Testament*, op. cit., p. 32.

## Un moyen de faire vivre la langue

L'esthétique de Münch permet, d'une part, de décrypter l'effet de vie de « Tübingen » (ou de « Sighet », la ville d'origine de Wiesel) et sa « puissance » et, d'autre part, de montrer une voie pour s'engager différemment dans les romans wieseliens. La théorie va de pair avec une certaine pratique, une manière de lire et d'enseigner.

En 2004, j'avais invité Münch dans un lycée pour donner une conférence et travailler avec une classe. Il a commencé par demander aux élèves de ne rien noter, mais d'écouter attentivement un très court poème qu'il récitait par cœur. Ensuite, les élèves ont eu l'occasion de décrire ce qu'ils avaient vécu. Il a récité le poème à nouveau et les élèves ont exprimé leurs impressions de manière plus intense. À partir de là, il a élaboré avec eux la genèse de ce qu'ils avaient vécu, à partir de la rencontre du texte avec leur esprit. Il s'est penché sur le contenu du poème, sur l'interaction avec ce que d'autres avaient dit et avec ce qu'ils avaient vu, ressenti, expérimenté, puis sur la forme du poème et la grammaire de la poésie, de sorte qu'il en résulte une cohésion symphonique des différents éléments.

L'objectif de l'esthétique de Münch est d'apprendre à lire de façon à laisser surgir une expérience forte du monde virtuel qu'un texte peut faire naître chez un lecteur grâce à la participation de celui-ci. Comme le montre l'exemple du cours, Münch ne défend pas un subjectivisme pur, mais s'intéresse aux différents éléments lexicaux, grammaticaux, stylistiques, historiques et structurels qui contribuent à la création de l'effet de vie, qu'il s'agisse de l'ouverture du texte, de la densité des mots avec tout ce qu'ils impliquent comme expériences, connotations, etc., tout comme du jeu des différentes figures de style ou encore des procédés qui assurent la cohérence du texte. Les études littéraires sont ainsi au service de la lecture, de l'expérience de l'effet de vie, puis d'une explication et interprétation tenant compte de la participation active du sujet récepteur dans la (re)construction d'un sens<sup>40</sup>.

## Trois exemples

L'esthétique de Münch offre une approche qui m'a accompagnée quand je m'en suis souvenu, c'est-à-dire quand j'ai su dépasser d'autres mécanismes ou réflexes pédagogiques qui sont encore fortement ancrés en moi. Je voudrais l'illustrer par trois exemples : le premier concerne une citation du roman *La Ville de la chance*, le deuxième, son incipit et le troisième, sa structure.

À partir d'une courte citation, j'ai essayé de faire vivre aux étudiants comment, en lisant, l'imagination sait s'associer aux différents sens, aux émotions, aux souvenirs, aux désirs.

---

<sup>40</sup> Voir Marc-Mathieu Münch, « Lecture de la beauté ou beauté de la lecture », dans Vincent Jouve (dir.), *L'Expérience de lecture*, Paris, L'improviste, 2005, p. 376-384, ici 384 : « Dans la grande lecture, la lecture esthétique, l'esprit est en pleine activité. Il est au sommet de ses capacités. Parfaitement attentif au texte et au sens des phrases qu'il lit ou écoute, il observe les échos multiples qui se créent en lui. Il en jouit. [...] Mais en même temps et parallèlement, il repère les techniques littéraires qui défilent sous ses yeux, il les apprécie, il les juge. Il est à la fois sujet créateur du texte qu'il tire de la page inerte où il dort et objet de ce même texte qui lui donne vie. Il y a là, je crois, un phénomène assez merveilleux de plénitude de l'esprit, car il est à la fois sujet et objet. »



Dans *La ville de la chance*, Wiesel décrit le shabbat comme suit : « Tel un manteau de soie pourpre, le *Shabbat* s'ouvrait déjà le vendredi au coucher du soleil »<sup>41</sup>.

Pour entrer dans la matière, avant de lire le texte, je posais la question aux étudiants : Qu'est-ce que le Shabbat ? Les réponses étaient plus ou moins précises. C'est ensuite que j'ai travaillé avec la phrase de Wiesel. Je ne l'ai pas lue en entier immédiatement ; j'ai préféré l'approcher à travers une reconstruction esthétique plus élémentaire : « Tel un manteau, le *Shabbat*... ». Le shabbat est comparé à un manteau : que voyaient ou ressentaient les étudiants lorsqu'ils entendaient une telle comparaison ? Qu'est-ce qui change dans leur imagination et expérience, dans le toucher par exemple et dans les associations d'idées, quand on passe ensuite du manteau au « manteau pourpre », quand ce manteau pourpre devient « soyeux » et s'ouvre ? Que voit-on, que sent-on, que veulent palper les doigts ? Quelles émotions érotiques entrent en jeu lorsque cela se produit « au coucher du soleil » ? Et comment se transforme dès lors la définition du *Shabbat* que les étudiants avaient donnée pour répondre à ma question du début du cours lorsqu'on lit la citation entière et qu'on la complète par une autre comparaison : « *Shabbat* est comparé à une reine [...] », ainsi que par la prise de conscience : « Il est juste d'avoir l'âme et le corps propres pour mériter sa visite »<sup>42</sup> ? Les étudiants ont tenté cette expérience avec d'autres passages du texte. De tels micro-exercices ouvrent le sens à une expérience esthétique pouvant se déployer dans le temps avec son contenu propre. Cette approche peut s'avérer utile pour l'ensemble des études théologiques. Ainsi un étudiant a évoqué cet exercice pendant le cours d'un collègue parce qu'il l'avait aidé à comprendre différemment la présence réelle du Christ dans la liturgie. La littérature peut apporter un gain de connaissance spécifique impossible à rattraper entièrement par la conceptualisation abstraite.

Le deuxième exemple se réfère à l'incipit du roman. Comme le prélude d'une symphonie, il contient tout son programme *in nuce* – une expérience qui, à la fin, lors d'un *da capo*, n'est pas remplacée, mais condensée. Le roman *Les Juges* commence ainsi : « Dehors, les loups, s'il y en avait, devaient jubiler : ils régnaient sur un monde en perdition. Razziel les devinait [...] et cela lui rappelait vaguement [...] »<sup>43</sup>. Bien plus que de faire lire silencieusement les étudiants ce passage et analyser sa structure, il importe de le laisser développer pas à pas son effet de vie dans un exercice. À cette fin, les étudiants ont d'abord restitué ce qu'ils avaient compris du texte : quel était son message ? Puis ils ont commencé à se demander qui était le narrateur, de quel était le point de vue adopté, ce que signifiait par exemple « dehors », pourquoi une phrase subordonnée jetait le doute sur la réalité des loups, etc. L'analyse de la structure du passage a été associée à l'interaction des images et des sensations développées par les mots. Les étudiants ont commencé à décrire le changement qu'ils vivaient dans leur imagination, à poser les questions qui y étaient liées et à dire

---

<sup>41</sup> Élie Wiesel, *La Ville de la chance*, *op. cit.*, p. 22.

<sup>42</sup> *Ibid.*

<sup>43</sup> Élie Wiesel, *Les Juges*, Paris, Seuil, 1999, p. 9.

comment leurs attentes vis-à-vis du roman avaient évolué. À la fin du roman, nous avons repris l'incipit pour tenter de cerner à nouveau le « thème » du roman (au sens du thème d'une œuvre musicale). Pourquoi peut-on lire un roman plusieurs fois ou, le cas échéant, le relire sans cesse, était une autre question. L'expérience montre que les textes littéraires décrivent et condensent des situations ; ils dépassent toute résolution ou annulation d'un problème, nourrissent plutôt les questions, aident les lecteurs à les explorer ou les font taire : Enfant, le narrateur de *La Ville de la chance* entrevoit « une bonté infinie »<sup>44</sup> dans les yeux de Moshé-le-fou, mais, peu après, aussi « tant de ténèbres, une telle concentration de nuit dans les pupilles de Moshé qu'il en eut le vertige »<sup>45</sup>, si bien qu'il n'a plus de questions. Si l'on se souvient de l'importance des questions pour Wiesel, on mesure l'impact du regard de Moshé sur le jeune garçon. Va-t-il retrouver ses questions, autrement ?

Wiesel n'a pas écrit qu'un seul roman. Il se considère moins comme un romancier que comme un conteur<sup>46</sup>. Raconter des histoires avec des variations infinies fait partie de la tradition juive, en particulier hassidique. Wiesel développe un style personnel qui lui a d'ailleurs valu suffisamment de critiques et qui doit être étudié davantage. Pour les étudiants, il est important de comprendre ce qui est en jeu dans l'écriture pour qu'ils soient conscients des intentions artistiques. Pour cela, la conférence de Peter Bieri *Eine Erzählung schreiben und verstehen*<sup>47</sup> (Écrire et comprendre un récit) peut être une aide. Bien que Bieri passe sous silence l'expérience de l'effet de vie comme facteur littéraire constitutif dans son titre, le texte offre en quelques pages une introduction à la poétique qui non seulement donne aux étudiants un aperçu du métier d'écrivain, mais les met également en contact avec quelqu'un qui, en tant que philosophe, devient auteur littéraire. Il peut servir de référence comparative pour accéder à la poétique de Wiesel, pour autant que Bieri ne fonctionne pas comme norme, mais comme exemple qui reste ouvert à d'autres.

### Était-ce une rédemption ?

J'ai commencé cette partie de mon article par une courte histoire, celle d'un homme qui, peut-être en raison d'un souvenir inconscient de ses expériences de lecture lorsqu'il était enfant, a cherché dans la littérature quelque chose qui l'aiderait à faire face au suicide de son ami. Cette histoire m'a permis non seulement de réfléchir de manière critique à ce qui empêche l'effet de vie, entre autres par rapport à ma propre pratique d'enseignement, mais aussi, en tant qu'exemple de différence, pour éviter que les réflexions sur la littérature, la théologie et Auschwitz ne se perdent, en fin de compte, que trop rapidement des lieux

---

<sup>44</sup> Élie Wiesel, *La Ville de la chance*, op. cit., p. 26.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>46</sup> Concernant Wiesel conteur, voir Rosemary Horowitz (dir.), *Elie Wiesel and the Art of Storytelling*, Jefferson (NC), McFarland & Company, 2006 ; concernant ses œuvres littéraires, voir p. ex. Victoria Nesfield, Philip Smith (dir.), *The Struggle for Understanding. Elie Wiesel's Literary Works*, op. cit.

<sup>47</sup> Peter Bieri, *Eine Erzählung schreiben und verstehen*, Basel, Schwabe, 2012.

communs. L'exemple du cours donné par Marc-Mathieu Münch m'a ensuite aidé à comprendre comment les étudiants peuvent être sensibilisés à la poétique de Wiesel. C'est ce que j'ai suggéré à travers trois exemples qui montrent que l'apport des études littéraires est sollicité de manière à pouvoir nourrir l'effet de vie. Elles n'ont pas leur fin en elles-mêmes. Ensuite, l'interprétation fait partie de la réception ; elle naît de la rencontre avec les personnages et le contenu de l'histoire ainsi qu'avec les questions qu'elle fait surgir. Les deux questions sur lesquelles se conclut le court récit ne peuvent trouver de réponse que dans cette rencontre et non abstraitement. Elles montrent ainsi pourquoi les romans de Wiesel peuvent être importants pour des théologiens en ce début de XXI<sup>e</sup> siècle.

### **3 - Qu'apportent les romans de Wiesel aux théologiens du début du XXI<sup>e</sup> siècle ?**

Dans cette troisième partie, je reprends la question initiale : Pourquoi donner un séminaire sur les romans de Wiesel dans une faculté de théologie ? Qu'est-ce que j'aimerais enseigner, transmettre à mes étudiants ? La réponse découle de tout ce que j'ai écrit plus haut. J'aimerais arriver à dépasser un rationalisme qui ne rend pas justice à la vie, et leur apprendre à vivre avec des questions ouvertes face à une contingence radicale. Cela signifie être sur le chemin vers une vérité qui fonde déjà la vie et me précède donc. Ainsi s'ouvre une possibilité de relier littérature et théologie, qui est construite à partir de relations vivantes et qui y renvoie.

#### **Tenir compte du non-identique**

Mon besoin de chercher à intégrer ce qui ne rentre pas dans une certaine pensée théologique dans une représentation nouvelle des relations fondamentales, s'accroît chez Wiesel en ce sens que ce non-identique, qui porte le nom d'Auschwitz, nie les pôles relationnels fondamentaux de « Dieu », du « monde » et du « moi ». Comment avancer quand les fondements sont détruits ? Comment faire travailler notre esprit pour adopter une posture juste ?

« Tel le fou, l'artiste substitue une logique à une autre, invente des personnages, établit de nouveaux systèmes de valeur. La différence entre eux ? L'artiste s'interroge, le fou non »<sup>48</sup>, explique Paritus, un personnage mystérieux, un type de sage mystique dans *Les Juges*. La raison n'est pas rejetée. Dans ce roman, le père « [qui] ne croyait qu'à la puissance de la raison »<sup>49</sup> discute longuement et souvent avec le Moshé-le-fou « [qui] se refusait à toute clarté ». Comme le fou, l'artiste remplace une logique par une autre mais, puisqu'il se pose des questions, il intègre aussi quelque chose de la raison, sans pour autant s'y plier en tout. La

---

<sup>48</sup> Élie Wiesel, *Les Juges*, *op. cit.*, p. 200.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 16.

littérature, comme la vraie vie, ne relève ni seulement de la raison et du sens, ni de la folie ; elle est un tiers qui fait apparaître les deux côtés dans leur interdépendance.

« Littérature » au sens münchéen du terme, les romans de Wiesel permettent de rencontrer des personnages marqués par Auschwitz. L'expérience de la lecture des romans peut transmettre plus que des idées et des chiffres ; les personnages des romans prennent vie dans le lecteur<sup>50</sup>. Ils résistent à l'emprise intellectuelle tout comme les questions qu'ils se posent. Ils refusent l'univocité, préservent l'ambivalence et l'ambiguïté. La question reste ouverte, le doute subsiste quant à savoir si « cette quête [peut] [les] aider à vivre [leur] avenir, [car] ils sont incapables de vivre [leur] passé »<sup>51</sup>.

### **Apprendre à vivre avec des questions ouvertes**

L'interaction entre la biographie et l'auto-positionnement intellectuel va de pair avec l'exigence pédagogique de ne pas donner aux étudiants des réponses ultimes, ni de les guider pour qu'ils trouvent eux-mêmes de telles réponses définitives, mais de laisser émerger des questions, de les approfondir et de développer des réponses partielles et provisoires qui les aident à se rapprocher de la vérité. Il s'agit d'un processus jamais achevé : « en effet, nous cheminons dans la foi, non dans la claire vision ». (2 Co 5, 7) Or, croire, c'est chercher Dieu que l'on connaît déjà.

Le roman *Le Cinquième Fils* commence ainsi : « Il fut un temps où je connaissais le but et non la route ; maintenant, c'est le contraire. Et encore. Plus d'une voie s'offre à l'homme. Laquelle mène vers Dieu, laquelle conduit vers l'homme ? Je ne suis qu'un errant. Et pourtant je cherche. Je cherche peut-être à demeurer cet errant »<sup>52</sup>. Rester en quête, ne pas se contenter de ce qui n'est pas encore toute la vérité, mais ne pas le mépriser non plus. Est-ce une voie praticable, une voie nécessaire ?

### **Reconnaître la contingence comme le lieu de la vérité**

En ces temps où il n'est pas évident de croire en Dieu et où ni les institutions ecclésiastiques ni les théologiens ne peuvent maintenir d'eux-mêmes la souveraineté de leur interprétation, les textes littéraires se révèlent également être l'expression de la spiritualité dans le sens où je l'ai définie : ils sont le produit du besoin humain d'explorer, de contempler et de communiquer quelque chose des relations réciproques entre « Dieu », le « monde » et le « moi ». Simultanément, ces textes témoignent de cette spiritualité et ils participent à son élaboration, sans prétendre offrir l'unique ou l'ultime organisation de ces relations, ni à les épuiser. L'infinie exploration de ces relations prend sa forme particulière dans une œuvre à

---

<sup>50</sup> Voir Jean Ehret, « Lector in fabula oder fabula in lectore ? », dans *Revue luxembourgeoise de Littérature Générale et Comparée* 2008, p. 121-140.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 251.

<sup>52</sup> Élie Wiesel, *Le Cinquième Fils*, Paris, Grasset, 1983.

travers les œuvres au fil des années. Dieu n'a point besoin d'être toujours nommé pour qu'une œuvre littéraire puisse être considérée comme un « facteur de spiritualité » ; la négation de ce pôle relationnel comme sa simple absence ne changent en rien la grille de lecture mais permettent de rendre compte de relations qui se créent. La triade « Dieu », « monde » et « moi » désigne simplement les trois pôles relationnels fondamentaux dans leurs représentations mentales, liées entre elles.

Les textes littéraires conservent le caractère de quelque chose de provisoire, qui est en même temps nécessaire en soi. Un roman est un livre parmi des millions d'autres, en même temps il exige toute l'énergie de son auteur. Chaque roman aurait pu être écrit différemment – et pourtant, il ne l'a pas été. Voilà comment cela peut, devrait, a pu être, nous dit le roman ; en tout cas, c'est ainsi que cela a dû être écrit. La vie est encore autre chose ; le roman est un laboratoire dans lequel on fait l'expérience de ce qu'elle pourrait ou aurait pu être. Chercher à se confronter avec l'(im)possible, fait partie de la manière dont l'homme prend ses décisions aujourd'hui.

Dans cet article, je n'ai pas abordé l'élaboration des thèmes et des motifs qui traversent l'œuvre de Wiesel. Mon principal intérêt a été de récupérer la perception esthétique, engageant toutes les facultés mentales pour laisser naître une expérience à partir des *stimuli* du texte et du potentiel propre de l'esprit d'un lecteur. La théorie esthétique de Münch aide à comprendre la construction de l'effet de vie et à prendre conscience de l'interaction entre le sujet et l'objet dans l'élaboration des représentations mentales. L'analyse littéraire reste au service d'une appropriation et interprétation consciente, déployant ses effets d'autant plus que les différents éléments et facteurs qui entrent en jeu peuvent être perçus et valorisés.

### **La répétition et la variation comme chemin vers la vérité**

À l'intérieur de l'ensemble de l'œuvre de Wiesel, ses romans sont des tentatives pour faire progresser la quête de Dieu et de l'homme avec des personnages fictifs dans des contextes contemporains. Ceux qui ont lu *La Nuit* font plus d'une fois l'expérience d'un déjà-vu dans les romans qui emmènent le lecteur dans d'autres contextes. Les expériences personnelles ayant profondément marqué l'auteur apparaissent comme des archétypes anthropologiques ou religieux qui prennent des formes différentes dans la vie des narrateurs et des personnages des romans, à différentes époques, en différents endroits.

Les romans jouent ainsi juste avant la création de l'État d'Israël (*L'Aube*), sous Staline (*Le Testament d'un poète juif assassiné*), après la guerre des Six Jours (*Le Mendiant de Jérusalem*) ou encore à la fin du XX<sup>e</sup> siècle aux États-Unis (*Les Juges*), pour ne citer que ces lieux et époques. Il s'agit de rejouer quelque chose de manière toujours nouvelle et différente, dans des univers fictifs. Il en résulte une anthropologie que le plan rationnel ne réussit pas à s'assimiler complètement car le discours conceptuel possède une logique interne à laquelle l'histoire ne se plie pas.

Ceci fait précisément partie du « potentiel de connaissance » de la littérature : « J'ai beau avoir écrit un roman, avec de pures intentions de romancier, j'aime à penser que j'ai pu ajouter à nos clefs de compréhension. Les vérités n'ont pas toujours besoin de faits pour s'exprimer »<sup>53</sup>, commente Tom Crewe, docteur en histoire de l'Université de Cambridge, sa propre démarche dans la postface de son premier roman *La Vie nouvelle*.

Là où les théologiens oublient trop facilement l'analogie ou la théologie négative, les œuvres littéraires, en raison de leur caractère fictionnel et contingent ainsi que de leur dépendance vis-à-vis de leurs récepteurs, résistent à l'envie par trop humaine d'absolutiser quelque chose de connu. Le pluralisme littéraire peut donc être considéré comme l'expression d'une quête permanente de vérité, qui permet de rompre avec le discours conceptuel, de le mettre en perspective et de le compléter.

### **Les romans et la recherche existentielle**

Une approche qui rejette l'univocité d'une logique ou rationalité et leur caractère absolu exige que celui qui s'y livre se situe, en un lieu, en un temps, de façon existentielle. Dans sa diversité et son indétermination fondamentale allant de pair avec la singularité, le concret et la nécessité interne de chaque œuvre singulière, la littérature ne permet pas à elle seule de le faire – si ce n'est comme exploration des possibles ou comme un travail cherchant à laisser cette situation prendre forme. Sinon, chaque œuvre présuppose une telle situation qu'elle sonde, influence et transforme en même temps, de façon plus ou moins intense, pour autant qu'elle garde un lien avec la vie (intérieure) de son auteur.

La position de Wiesel est claire : juif, il doit l'expression particulière de cette identité à une éducation qui l'a profondément marqué et qui est plus d'une fois thématifiée, comme à une soif personnelle (voir son intérêt pour la kabbale). Les romans ne forment qu'une des quatre parties de son œuvre d'écrivain : l'écriture biographique conserve un certain caractère littéraire mais respecte la vérité des faits<sup>54</sup>. En tant que « littérature », l'œuvre biblique et talmudique se situe dans la tradition de lecture, de narration et d'interprétation des communautés hassidiques, avec leurs propres règles, autorités et pratiques. Ces deux parties sont des points de référence pour l'œuvre romanesque. De fait, les romans sont précédés plus d'une fois de citations du Talmud, éventuellement accompagnées de références à d'autres écrivains, en guise de devise. Mais même dans les interviews, essais et autres écrits occasionnels, la rhétorique ne compte pas seule, la mémoire et les sources religieuses restant des références fondamentales.

L'œuvre fait ainsi participer le lecteur à cette situation existentielle qui se joue dans les situations les plus diverses. L'écriture littéraire ouvre des espaces d'expérience ; au fil des lectures, les impressions se condensent grâce à une répétition allant de pair avec une

---

<sup>53</sup> Tom Crewe, *La Vie nouvelle*, traduit de l'anglais par Étienne Gomez, Paris, Christian Bourgois, 2023, p. 455.

<sup>54</sup> Voir Yakir Englander, « The Death of Humanity », p. 32 (avec n. 31).



transformation. Respectant la liberté des lecteurs tout en les engageant pleinement, les œuvres lues peuvent leur servir de référence pour leur propre processus de discernement spirituel.

Mais pourquoi lit-on un auteur plutôt qu'un autre ? Se confronter aux textes et à cette question permet à celui qui la pose, de prendre conscience de ses exigences, attentes comme de son propre positionnement. Cela ne concerne pas seulement les auteurs et livres littéraires mais touche aussi les lectures philosophiques et théologiques.

### **Parler à partir de la rencontre et de la relation**

En ce début de XXI<sup>e</sup> siècle, les étudiants en théologie ont plus que jamais le devoir de former leur capacité à savoir rendre compte de leur foi, vécue et nourrie dans la communauté de l'Église – et ils doivent probablement d'abord le faire pour eux-mêmes. Leur vie n'est pas celle de Wiesel ; lire ses romans, c'est accepter se faire présenter des personn(ag)es dont l'histoire, bien que fixée, ne prend vie qu'à travers des lecteurs.

J'ai essayé de montrer quelques exemples de la manière dont on peut s'approcher d'un tel type de lecture. Ainsi, les textes littéraires ne sont plus utilisés comme simples illustrations pour des réflexions et traités théologiques ou même dans les approches pédagogiques de la religion, mais ils sont appréciés pour leur effet de vie et la fonction cognitive propre qui peut aller de pair avec celui-ci<sup>55</sup>. Cette attitude a également des conséquences sur la lecture des Écritures comme des textes théologiques avec leur propre rhétorique et poétique<sup>56</sup>.

Quelle relation en résulte dépend de la force de rayonnement du texte comme de la réceptivité et de l'intérêt existentiel du lecteur. L'enseignant travaille sur les conditions de possibilité de la rencontre et, en partie, sur son accompagnement. Il amène aussi les étudiants à découvrir, expérimenter et décrire les rencontres et les relations avant de les interpréter. De plus, description, commentaire et interprétation ne pourront jamais épuiser la réalité de la vie réelle comme de la vie fictive. Il faut s'y engager, explorer, contempler et en exprimer quelque chose pour contribuer à (se laisser) former des relations de justice et de justesse entre Dieu, le monde et le moi. Dans ce sens, les romans de Wiesel font partie de sa « spiritualité ».

On peut rendre compte de cette rencontre ou de cette relation de façon littéraire ou discursive. La littérature peut également faire de la théologie si l'on ne limite pas celle-ci à un certain type de discours académique, comme l'analyse, la critique, la dialectique ou l'interprétation qui prend comme mesure l'approche d'une science humaine, mais si on la considère comme une expression contextuelle, d'une certaine façon même existentiellement contraignante de la spiritualité, comme un fragment prétendant à dire quelque chose de vrai et

---

<sup>55</sup> Il est clair que la question de la relation entre connaissance ou science et fiction littéraire dépasse largement l'aspect qui a été évoqué dans ce court article et touche les disciplines académiques de façon différente. Voir Roland Borgards, Harald Neumeyer, Nicolas Pethes, Yvonne Wübben (dir.), *Literatur und Wissen. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2013.

<sup>56</sup> Voir Jean Ehret, « Ästhetik, Poetik und Rhetorik des lebendigen Wortes », dans Michael Meyer-Blanck (dir.), *Handbuch homiletische Rhetorik*, Berlin – New York, De Gruyter, 2021, 255-292.

dans lequel il devient possible d'entendre une parole de Dieu. Les études littéraires et la théologie académique, qui se savent engagées dans une conceptualisation et une méthode, mettent au jour des processus qui traversent le texte, sont stimulés par lui et naissent également en relation avec lui. Ils ne remplacent pas la vie.

Le petit récit au début de la deuxième partie de cette contribution reflétait l'expérience d'un collègue. Il se terminait sur deux questions : « Était-ce la rédemption ? Était-ce de la théologie ? » Qui les pose ? Le personnage principal, le narrateur ou éventuellement le lecteur lui-même reflété dans le texte ? Le texte ne répond pas à ces questions. Et ce faisant, il permet de trouver différentes manières d'y répondre. Si cela incombe également au lecteur, il doit exposer sa compréhension préalable de la rédemption ou de la théologie, puis s'engager dans ce qu'une lecture provoque chez le personnage principal, et ainsi intérioriser l'expérience d'une tierce personne, à qui il accorde de la place en lui grâce à l'effet de vie.

Rencontre et relation sont deux termes qui, dès le début de cet article, désignent la base sur laquelle est né le projet de recherche sur Elie Wiesel, mais pas seulement celui-ci. En donnant vie à ses personnages, la littérature permet de telles rencontres et donc un dialogue vivant. Ce faisant, elle s'oppose à la mort.

**Jean Ehret**

### **Références bibliographiques :**

Adorno Theodor W., « Kulturkritik und Gesellschaft » (1951), dans Id., *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, Gesammelte Schriften 10.1, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998, p. 11-30.

Adorno Theodor W., *Negative Dialektik. Jargon der Eigentlichkeit*, Gesammelte Schriften 6, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998

Aquino Frederick D., « Spiritual Formation, Authority, and Discernment », dans William J. Abraham, Id. (dir.), *The Oxford Handbook of the Epistemology of Theology*, Oxford, Oxford University Press, 2017, p. 157-171

Bieri Peter, *Eine Erzählung schreiben und verstehen*, Basel, Schwabe, 2012.

Borgards Roland, Harald Neumeyer, Nicolas Pethes, Yvonne Wübben (dir.), *Literatur und Wissen. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2013.

Celan Paul, « Fugue de mort », traduit et lu par Jean-Pierre Lefebvre, dans *Po&sie* 122-123 (2007), p. 7-12, <https://doi.org/10.3917/poesi.122.0007>.

Celan Paul, « Todesfuge » (1945), dans Id., *Gesammelte Werke*, t. 1 : *Gedichte*, Frankfurt-am-Main, Suhrkamp, 1986, p. 41-42.

Crewe Tom, *La Vie nouvelle*, traduit de l'anglais par Étienne Gomez, Paris, Christian Bourgois, 2023.

Ehret Jean, « (Laisser se) dire Dieu. De l'incarnation du Verbe à la théologie comme discipline », dans Silvia Bara Bancel, Jean Ehret (dir.), « *Transformés en son image* » (2 Co 3, 18). *Théologie et mystique*, Turnhout, Brepols, 2024, p. 799-834.

Ehret Jean, « Ästhetik, Poetik und Rhetorik des lebendigen Wortes », dans Michael Meyer-Blanck (dir.), *Handbuch homiletische Rhetorik*, Berlin – New York, De Gruyter, 2021, 255-292.

Ehret Jean, « Lector in fabula oder fabula in lectore ? », dans *Revue luxembourgeoise de Littérature Générale et Comparée* 2008, p. 121-140.

Ehret Jean, « Pourquoi l'art ne fait pas seulement sens. Hans Ulrich Gumbrecht et Marc-Mathieu Münch », dans *Revue Internationale d'Art et d'Artologie* 2 (2018), p. 68-78.

Ehret Jean, « Spiritualität als interaktives Beziehungsgeschehen von Gott, Welt und Ich. Versuch einer dichten Begriffsbestimmung », dans Sebastian Kießig, Marco Kühnlein (dir.), *Anthropologie und Spiritualität für das 21. Jahrhundert*, Regensburg, Pustet, 2019, p. 187-202.

Englander Yakir, « The Death of Humanity and The Need for A Glory Culture », dans Victoria Nesfield, Philip Smith (dir.), *The Struggle for Understanding. Elie Wiesel's Literary Works*, Albany (NY), SUNY Press, 2019, p. 25-50.

Gumbrecht Hans Ulrich, *Éloge de la présence. Ce qui échappe à la signification*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Françoise Jaouën, Paris, Maren Sell, 2010.

Heisbourg François, "Notre monde en guerre ressemble décidément trop à celui des années 1930," <https://www.la-croix.com/a-vif/notre-monde-en-guerre-ressemble-decidement-trop-a-celui-des-annees-1930-20240131> (dernier accès le 8 juin 2024). François (Pape), « Motu proprio "Ad theologiam promovendam" », 1<sup>er</sup> novembre 2023.

Horowitz Rosemary (dir.), *Elie Wiesel and the Art of Storytelling*, Jefferson (NC), McFarland & Company, 2006.

Jens Walter, Hans Küng, *Dichtung und Religion: Pascal, Gryphius, Lessing, Hölderlin, Novalis, Kierkegaard, Dostojewski, Kafka*, München, Kindler, 1985.

Jens Walter, Hans Küng, Karl-Josef Kuschel (dir.), *Theologie und Literatur. Zum Stand des Dialogs*, München, Kindler, 1986.

Joas Hans, *Glaube als Option. Zukunftsmöglichkeiten des Christentums*, Freiburg-im-Breisgau, Herder, 2012.

Kiedaisch Petra (dir.), *Lyrik nach Auschwitz? Adorno und die Dichter*, Stuttgart, Reclam, 1995.

Kuschel Karl-Josef, « Verweigerung der Theodizee – Warten auf Theodizee. Zu Elie Wiesel's Drama „Der Prozess von Schamgorod“ », dans Dagmar Mensink, Reinhold Boschki, (dir.), *Das Gegenteil von Gleichgültigkeit ist Erinnerung. Versuche zu Elie Wiesel*, Mainz, Grünewald, 1995, p. 104-128.

Kuschel Karl-Josef, *Ich lerne durch Begegnung. Ein Leben im Dialog mit Literaturen und Religionen*, Ostfildern, Patmos, 2023.

Kuschel Karl-Josef, *Magische Orte. Ein Leben mit der Literatur*, Ostfildern, Patmos, 2022.

Langenhorst Georg, *Im Dialog mit der Dichtung. Karl-Josef Kuschels narrativ-poetische Theologie*, Ostfildern, Grünewald, 2023.

Langenhorst Georg, *Theologie & Literatur. Ein Handbuch*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2005.

Mauriac François, « Avant-propos », p. 431-433.

McGrath Alister E., *The territories of Human Reason. Science and Theology in an Age of Multiple Rationalities*, Oxford, Oxford University Press, 2019.

Moncond'huy Dominique, Michèle Rosellini, Henri Scepi (dir.), *L'Espèce humaine et autres écrits des camps*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 2021.

Münch Marc-Mathieu, « Lecture de la beauté ou beauté de la lecture », dans Vincent Jouve (dir.), *L'Expérience de lecture*, Paris, L'improviste, 2005, p. 376-384.

Raison du Cleuziou Yann, *De la contemplation à la contestation. La politisation des dominicains de la Province de France (Années 1940-1970)*, Paris, Belin, 2016.

Reinhold Boschki, *Elie Wiesel. Ein Leben gegen das Vergessen. Erinnerungen eines Weggefährten*, Ostfildern, Patmos, 2018.

Rosellini Michèle, « Notice », dans Dominique Moncond'huy, Michèle Rosellini, Henri Scepi (dir.), *L'Espèce humaine et autres écrits des camps*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 2021, p. 1424-1443.

Rousset David, *L'Univers concentrationnaire (1945/1946)*, dans Dominique Moncond'huy, Michèle Rosellini, Henri Scepi (dir.), *L'Espèce humaine et autres écrits des camps*, p. 7-70.

Schirmacher Frank (éd.), *Die Walser-Bubis Debatte. Eine Dokumentation*, Frankfurt-am-Main : Suhrkamp, 1999.

Stein Peter, « “Darum mag falsch gewesen sein, nach Auschwitz ließe kein Gedicht mehr sich schreiben.” (Adorno) Widerruf eines Verdikts? », dans *Weimarer Beiträge* 42 (1994), p. 485-508.

Walser Martin, *Erfahrungen beim Verfassen einer Sonntagsrede*, Frankfurt-am-Main, Suhrkamp, 1998.

Wiesel Élie, « Le sacrifice d'Isaac ou le silence de Dieu. La dernière épreuve d'Abraham », [https://akadem.org/sommaire/themes/limoud/lectures-bibliques/les-patriarches/le-sacrifice-d-isaac-ou-le-silence-de-dieu-28-12-2007-7139\\_237](https://akadem.org/sommaire/themes/limoud/lectures-bibliques/les-patriarches/le-sacrifice-d-isaac-ou-le-silence-de-dieu-28-12-2007-7139_237).

Wiesel Élie, « Préface à l'édition de 2007 », dans Dominique Moncond'huy, Michèle Rosellini, D'Henri Scepi (dir.), *L'Espèce humaine et autres écrits des camps*, p. 421-429.

Wiesel Élie, *La Nuit*, dans Dominique Moncond'huy, Michèle Rosellini, Henri Scepi (dir.), *L'Espèce humaine et autres écrits des camps*, p. 435-524.

Wiesel Élie, *Le Testament d'un poète juif assassiné*, Paris, Seuil, 1982.

# Mouvement vers l'intérieur : Münch, Bourdieu et Rosa pour un dialogue entre l'artologie et la sociologie

**Grassadonia Raimondo**

Graduate student à l'Università degli Studi di Torino

## Résumé

Dans cet article, nous comparons l'artologie de Marc-Mathieu Münch à deux théories critiques de l'art à orientation sociologique : celle de Pierre Bourdieu et celle de Hartmut Rosa. L'analyse confirme les préoccupations de Münch quant au réductionnisme de la théorie de Bourdieu qui semble incapable de saisir la spécificité de l'œuvre d'art. Bourdieu se pose en observateur externe de l'expérience artistique alors que l'artologie de Münch insiste sur la dimension interne de l'expérience artistique. Nous explorons l'intériorisation dans l'artologie de l'effet de vie sous trois angles : comme point de départ, comme point d'arrivée et comme partie intégrante de l'expérience de vie de l'artiste et de l'artologue. En même temps, la confrontation avec Bourdieu souligne l'importance des connotations historico-culturelles dans les expériences artistiques. La perspective de Rosa montre une plus grande affinité avec l'artologie comme en témoigne l'insistance commune sur l'intériorité de la relation artiste-œuvre-récepteur par le biais de la « résonance ». Nous concluons que l'artologie peut dialoguer fructueusement avec la sociologie permettant au domaine artistique d'être considéré comme fondamental pour le progrès humain.

## Mots-clefs

artologie, Münch, Bourdieu, Rosa, intériorisation

## Abstract

In this article, we compare Marc-Mathieu Münch's artology with two sociologically oriented critical theories of art: that of Pierre Bourdieu and that of Hartmut Rosa. The analysis confirms Münch's concerns about the reductionism of Bourdieu's theory, which seems incapable of grasping the specificity of the work of art. Bourdieu poses himself as an external observer of the artistic experience, whereas Münch's artology emphasises the internal dimension of artistic experience. We explore the internalization of the life effect in artology from three perspective points: as a point of departure, as a point of arrival and as an integral part of the life experience of the artist and of the artologist. At the same time, the confrontation with Bourdieu underlines the importance of historical-cultural connotations in artistic experiences. Rosa's perspective shows a greater affinity with artology, as highlighted by the shared insistence on the interiority of the artist-work-receiver relationship through « resonance ». We conclude that artology can enter into a fruitful dialogue with sociology, allowing the artistic field to be considered fundamental to human progress.

## Key-words

artology, Münch, Bourdieu, Rosa, internalization

## Introduction

L'idée qui sous-tend ce dernier numéro de la *Revue Internationale d'Art et d'Artologie* (RIAA), à savoir favoriser le dialogue et la comparaison entre l'artologie de l'effet de vie et d'autres théories, est une étape décisive dans l'affinement de la discipline artologique. En même temps, il faut veiller à ne pas réduire le dialogue à une conversation de salon avec des exercices de style plus ou moins explicitement inspirés du jeu de la recherche des différences. Relever les points de convergence et de divergence entre différentes propositions théoriques sur le statut de l'art revient toujours à comparer deux gestes, deux manières d'être en relation avec ce que l'on appelle une œuvre d'art. Chaque théorie explicite et discute l'esprit qui habite et dirige la praxis réelle. Tout cela paraîtra évident au plus grand nombre mais ce rappel est une introduction presque nécessaire lorsqu'il s'agit d'une théorie qui consacre enfin la place d'honneur à la notion de vie.

## La critique de Münch à la théorie de Pierre Bourdieu

Considérons la théorie sociologique de l'art élaborée par Pierre Bourdieu notamment à partir des *Règles de l'Art*<sup>1</sup>. C'est là, en effet, que Bourdieu non seulement développe plus amplement ses considérations sur la critique littéraire mais aussi systématise et expose en détail certaines des notions qui lui sont les plus chères dont celle de champ<sup>2</sup>. Avant d'entrer dans le vif de la pensée de Bourdieu, il convient de rappeler que Münch lui-même a déjà esquissé une première comparaison avec le sociologue<sup>3</sup> en instaurant explicitement un dialogue avec *L'Amour de l'art, les musées d'art européens et leur public*<sup>4</sup> et avec l'entretien de Bourdieu mené par Jean-Pierre de Biasi<sup>5</sup>. Dans cet article, nous ne chercherons pas à approuver ou à rejeter la critique münchéenne. L'objectif ici est plutôt de l'enrichir par l'analyse d'un texte essentiel de Bourdieu, indispensable à la compréhension de sa pensée en lien avec le domaine artistique.

Or, dans son expression la plus minimale, la critique de Münch à l'égard de Bourdieu n'est pas sans rappeler celle qu'il adresse à la sociologie dans son ensemble mais aussi à la philosophie, aux sciences de la communication, à la psychologie, à la rhétorique et à toutes les autres disciplines. Selon lui, chacune de ces disciplines est coupable de réductionnisme car

---

<sup>1</sup> Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'Art*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.

<sup>2</sup> C'est ce que Bourdieu rapporte dans l'ouverture de la conférence donnée à l'Université Lumière de Lyon en 1995, publiée l'année suivante dans Pierre Bourdieu, *Champ politique, champ des sciences sociales, champ journalistique*, Cahiers de recherche, GRS, 1996.

<sup>3</sup> Marc-Mathieu Münch, *La Beauté artistique. L'impossible définition indispensable. Prologomènes pour une « artologie » future*, Paris, Honoré Champion, 2014, p. 55–59.

<sup>4</sup> Pierre Bourdieu et Alain Darbel, *L'Amour de l'art, les musées d'art européens et leur public* Paris, Les éditions de Minuit, 1966.

<sup>5</sup> Jean-Pierre de Biasi, « Entretien avec Pierre Bourdieu » in Jean-Pierre Martin, *Bourdieu et la littérature*, Nantes, Céline Défaut, 2010.



elles appréhendent toutes l'œuvre d'art de manière sectorielle en éliminant sa complexité et en la rendant méconnaissable dans sa réalité concrète. Par rapport à *L'Amour de l'art, les musées d'art européens et leur public*, Münch ne se contente pas de tirer des conclusions définitives sur le statut de l'art à partir de l'analyse de la forme qu'une société particulière adopte pour organiser l'exposition des œuvres d'art. De même, Münch n'est pas d'accord avec les conclusions de Bourdieu et de Darbel. En effet, les deux sociologues, interprétant les résultats d'une recherche menée entre 1964 et 1965 sur les visiteurs des musées français, arrivent à la conclusion que l'art n'est finalement qu'un champ social de plus dans lequel la classe dominante reproduit la structure de sa domination. Même l'expérience esthétique qui, par le goût, apparaît tout à fait naturelle à l'utilisateur de l'œuvre serait en réalité le résultat d'une éducation qui a conduit le visiteur du musée à incorporer les valeurs esthétiques de la classe dominante.

### **La critique münchienne face à *Les Règles de l'Art***

Maintenant, pour compléter la comparaison déjà établie par Münch, nous devons également tourner notre regard vers *Les Règles de l'Art*, ouvrage dans lequel Bourdieu analyse non seulement la réception de l'ouvrage mais aussi sa production. En fait, c'est Münch lui-même qui prévient qu'une esthétique littéraire<sup>6</sup> ayant la rigueur d'une science humaine exacte « délimitera ensuite son domaine comme celui des relations d'un objet-texte avec un sujet-auteur d'une part et avec un sujet lecteur-auditeur d'autre part. Elle admettra que le lien auteur-texte-lecteur forme un système interactif et elle condamnera toujours comme partielle toute critique qui voudra isoler ces éléments »<sup>7</sup>. Or, l'analyse sociologique de la production de l'œuvre d'art littéraire est l'objet même des *Règles de l'Art* et c'est là qu'elle sera analysée. Pour mieux saisir la question, nous nous tournerons brièvement vers un autre essai de Bourdieu antérieur d'une dizaine d'années à la publication des *Règles de l'Art*. Il s'agit de *Ce que parler veut dire : l'économie des échanges linguistiques* que Bourdieu consacre à la question plus large de la production linguistique<sup>8</sup>. En effet, la production littéraire est considérée ici comme un sous-domaine du champ linguistique plus large<sup>9</sup> dans lequel convergent à la fois le discours familier au bar et la *Recherche* de Proust. Dans les deux cas, Bourdieu constate que les utilisateurs de la langue se disputent le prestige et l'autorité de dicter ce que doit être la langue « correcte », « normale » et « dominante ». Si un locuteur ou un écrivain parvenait à incorporer, dans son *habitus* linguistique, les connaissances subtiles et ambiguës nécessaires pour donner naissance à un produit linguistique d'un tel prestige, il

---

<sup>6</sup> Cette hypothèse que Münch a affirmée à propos de l'art littéraire restera valable pour l'art en général et pour l'artologie.

<sup>7</sup> Marc-Mathieu Münch, *L'Effet de vie: ou le singulier de l'art littéraire*, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 24.

<sup>8</sup> Pierre Bourdieu, *Ce que parler veut dire: l'économie des échanges linguistiques*, Paris, A. Fayard, 1982.

<sup>9</sup> Pierre Bourdieu, *Ce que parler veut dire: l'économie des échanges linguistiques, op.cit.*, p. 46 : « [...] il faut distinguer entre le capital nécessaire à la simple production d'un *parler ordinaire* plus ou moins légitime et le capital d'instruments d'expression (supposant l'appropriation des ressources déposées à l'état objectivé dans les bibliothèques, les livres, et en particulier les « classiques », les grammaires, les dictionnaires) qui est nécessaire à la production d'un discours écrit digne d'être *publié*, c'est-à-dire officialisé. »

pourrait s'assurer l'accès à des biens matériels et symboliques plus importants. Un tel investissement en temps et en énergie ne ferait cependant que renouveler la structure du champ linguistique reproduisant ainsi la domination des Proust sur ceux qui conversent au bar ; en effet, c'est précisément par rapport à un usage « commun »<sup>10</sup> et non recherché que – selon Bourdieu – les locuteurs raffinés peuvent être distingués des locuteurs « vulgaires »<sup>11</sup>.

L'approche fondamentale de Bourdieu à l'égard de la production littéraire reste donc essentiellement conforme à celle que Münch dénonce à l'égard du phénomène de la jouissance des œuvres d'art en général : à travers le prisme de la théorie des champs, le regard sociologique de Bourdieu semble ne discerner que des acteurs sociaux en compétition pour des biens matériels et symboliques. Il reste cependant à comprendre en quoi le champ artistique se distingue des autres champs. À la lumière de *Ce que parler veut dire*, le critère d'identification d'un champ semble être celui du support matériel au centre de la production : le discours pour le champ linguistique et le « discours écrit digne d'être *publié*, c'est-à-dire officialisé »<sup>12</sup> pour le sous-champ littéraire.

C'est évidemment aussi le cas dans *Les Règles de l'Art* où Bourdieu précède cependant la théorie par sa mise en pratique avec la lecture critique de *L'Éducation sentimentale* de Gustave Flaubert. Cette étape est décisive car elle permet à nos lecteurs de comprendre, dans son déroulement même, le geste qui caractérise la lecture d'une œuvre par Bourdieu dont le but est la compréhension du « principe générateur de l'œuvre, la raison d'être »<sup>13</sup>, c'est-à-dire des conditions sociales structurelles qui l'ont rendue possible. La lecture de *L'Éducation sentimentale* est cependant doublement importante pour nous puisque – comme Bourdieu le souligne lui-même dès le départ – la lecture « strictement interne »<sup>14</sup> de l'œuvre et la lecture externe coïncident. En bref, le projet énoncé par Bourdieu dès l'*Introduction* est le suivant : 1a) proposer une lecture-regard *externe* 2a) dirigée vers le principe générateur de l'œuvre en tant que produit de Flaubert dans sa société, et qui est 3) immanente à l'œuvre elle-même, dans laquelle 1b) Frédéric, le protagoniste du roman, nous est immédiatement présenté comme étant « parvenu à ce point de la carrière d'où il peut embrasser d'un regard »<sup>15</sup>. On a déjà noté que l'effort des *Règles* est orienté vers la réaffirmation de la valeur de vérité des sciences sociales dans une période de crise des fondamentaux<sup>16</sup> ce qui motive le choix de Bourdieu de travailler précisément sur le célèbre roman de Flaubert, une œuvre qui, à travers

---

<sup>10</sup> *Id.*, p. 50.

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> Pierre Bourdieu, *Ce que parler veut dire: l'économie des échanges linguistiques*, *op.cit.*, p. 46.

<sup>13</sup> Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*, Éd. revue et corrigée, Paris, Éditions du Seuil, 2015, p. 15.

<sup>14</sup> *Id.*, p. 19.

<sup>15</sup> Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*, *op. cit.* p. 21. La division en points est notre travail.

<sup>16</sup> Jacques Leenhardt, « Les Règles de l'art de P. Bourdieu » in *French Cultural Studies*, 4.12, 1993, p. 263–270.

la vie de son protagoniste, semble promouvoir l'idée de l'autonomie du champ artistique par rapport aux autres champs sociaux<sup>17</sup>. Tout cela peut être considéré comme vrai mais toute l'opération de Bourdieu reste naïve tant que l'on n'a pas compris le statut particulier du langage artistique. En effet, si le langage n'était qu'un outil de plus au service de la compétition sociale, comment Bourdieu pourrait-il affirmer que la lecture « strictement interne » de l'œuvre et la lecture externe coïncident ? C'est d'ailleurs Bourdieu lui-même qui pose la question puisqu'il ne veut pas admettre que l'œuvre de Flaubert relève d'une analyse aussi scientifiquement sociologique que la sienne. Comme nous l'avons déjà dit, le risque est précisément que la théorie sociologique engloutisse son propre objet au point de le rendre indiscernable de ses produits spécifiques. C'est exactement pour éviter cette dérive que Bourdieu distingue le langage littéraire-artistique du langage scientifique en attribuant au langage artistique une caractéristique sur laquelle il ne s'était pas attardé dans la classification du sous-domaine littéraire de 1982 : la capacité de donner « à *voir* et à *sentir*, dans des *exemplifications* ou mieux des *évoqueries*, au sens fort d'incantations capables de produire des effets, notamment *sur les corps*, par la 'magie évocatoire' des mots aptes à parler à la sensibilité et à obtenir une croyance et une participation imaginaire *analogues* à celle que nous accordons d'ordinaire au monde réel »<sup>18</sup>.

Le langage littéraire, comme le langage en général, a donc – admet Bourdieu – une propriété référentielle par laquelle il peut parler des choses et par laquelle le principe générateur de l'œuvre peut être immanent à l'œuvre elle-même ; ce dernier point – rappelons-le – était celui indiqué d'avance par le point 3), crucial pour la coïncidence réussie entre lecture interne et lecture externe. En même temps, la manière dont le langage se réfère aux choses est toujours, à la fois, une évocation et une dénégation : la réalité de l'œuvre prend vie à partir des mots avec lesquels elle est évoquée mais toujours sous la forme de la *Verneinung* freudienne, c'est-à-dire en prenant la réalité du roman comme vraie seulement à condition que, en même temps, on garde la conscience de sa fausseté. Nous arrivons ainsi au cœur de la théorie de Bourdieu qui, pour ce qui nous concerne, trouve son point d'appui dans la notion d'*illusio*. Par rapport à la réalité sociale que l'œil de Bourdieu saisit dans la variété des champs dans lesquels elle s'articule, le concept d'*illusio* rend compte de cette force qui permet au champ de se reproduire à l'identique, c'est-à-dire ce facteur qui fait que chaque agent social partage, d'une part, un intérêt pour un champ donné et d'autre part, qui incorpore ses attentes, ses valeurs, son respect des hiérarchies, ses intérêts, ses attitudes, ses codes, etc. En résumé, nous pouvons comprendre chaque champ social comme un certain jeu avec ses propres règles et objectifs et l'*illusio* comme la condition qui permet à chaque joueur d'investir ses ressources (de temps, d'énergie, d'argent, etc.) dans le jeu. Nous nous rendons donc compte que le concept d'*illusio* est également fonctionnel pour la compréhension de l'expérience littéraire : en lisant, nous acceptons de perdre les connotations de la réalité

---

<sup>17</sup> James H. Reid, « Socializing the Autonomous Work of Art: Pierre Bourdieu's Les Règles de l'art » in *French Forum*, 23.3, 1998, pp. 353–370.

<sup>18</sup> Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*, *op.cit.*, p. 68.

quotidienne pour nous immerger pleinement dans ce qui prend vie à partir de l'œuvre littéraire.

## **Les deux théories entre intérieur et extérieur**

La reconnaissance du principe générateur de l'œuvre est un geste que Bourdieu accomplit en se plaçant à l'extérieur de l'*illusio*. Certes, il ne peut éviter d'y entrer et d'y rester le temps de compléter la lecture de l'œuvre mais son analyse sociologique n'a vraiment lieu qu'une fois la lecture terminée lorsqu'il est possible de se placer à l'extérieur. C'est là, à notre avis que se situe la plus grande distance entre l'artologie de Münch et l'analyse sociologique de la littérature de Bourdieu. En effet, ce dernier ne montre pas d'intérêt particulier pour la recherche de différences entre les illusions générées par des œuvres différentes. Il utilise le concept d'*illusio* pour expliquer l'investissement (en temps, en ressources, etc.) d'un individu dans des objets sociaux d'un certain champ, en définissant l'*illusio* exclusivement par sa fonction qui reste constante non seulement entre différentes œuvres mais aussi par rapport à des objets sociaux de domaines complètement différents. L'invariant fondamental de l'effet de vie, en revanche, permet de distinguer qualitativement les différentes *illusiones* en confirmant une expérience commune à tous les amateurs d'art : chaque œuvre artistique nous engage et est appréciée de manière unique par rapport aux autres.

Contre la démarche de Bourdieu, je propose de définir le geste fondateur de l'artologie de Münch en termes d'intériorisation. Nous irons même jusqu'à affirmer que ce geste, précisément dans la mesure où il est fondateur de l'ensemble de l'artologie comme discipline autonome, résume la critique générale que Münch adresse à toutes les théories qui prétendent étudier l'art à partir d'une science autre que celle de l'art lui-même. C'est donc dans cette optique que nous allons maintenant proposer une lecture de la théorie artologique de Münch : un mouvement de l'extérieur vers l'intérieur du champ artistique que l'on peut décomposer en trois moments essentiels.

## **La première intériorisation : l'art étudié dans son domaine**

Le premier, comme nous l'avons déjà mentionné, est le mouvement d'intériorisation qui fait de l'expérience artistique en tant que tel l'objet d'étude. Münch part de l'hypothèse qu'il est possible de comprendre l'art comme une dimension autonome par rapport aux autres en se basant sur la limitation de la condition humaine. L'être-art de l'art peut donc être retracé en appliquant la méthode des invariants au corpus toujours croissant d'œuvres et de théories sur l'art lui-même. On délimitera ainsi son domaine comme celui dans lequel la relation entre l'auteur et le spectateur est médiatisée par l'œuvre et donne lieu à une expérience marquée par les invariants que Münch, comme tout scientifique artologue, a su mettre au jour : l'effet de vie typique que l'œuvre produit dans le complexe corps-esprit du spectateur, la présence charnelle et vivante de la matière artistique formée, la cohérence de l'œuvre etc.

Or, par rapport à cette première intériorisation, il est légitime de se demander, tout d'abord, s'il ne s'agit pas d'une opération théorique subrepticement idéologique que de fonder une science sur la condition humaine abstraite. En effet, s'il est vrai que nous avons des raisons valables de croire que celle-ci a toujours été caractérisée par l'expérience de la limite (peur de la mort, douleur, etc.), il est tout aussi vrai que cette condition n'existe pas dans un *ὑπερουράνιος* éthéré mais qu'elle s'incarne dans un contexte historique et matériel chaque fois différent et qu'elle est vécue dans des positions sociales toujours particulières. Par ailleurs, c'est précisément cette conscience qui guide Bourdieu dans son analyse sociologique et qui motive son intérêt pour la condition concrète du champ social dans lequel l'œuvre pourrait être réalisée et diffusée. En définitive, la question se ramène à la question épistémologique du statut et de la validité d'une science humaine. Dans la mesure où l'on peut dire que Bourdieu s'inspire, même vaguement, de la pensée marxiste<sup>19</sup>, sa critique sociologique repose sur le postulat que la vraie connaissance est celle qui commence dialectiquement de la totalité de l'être. Cela semble d'ailleurs en phase avec la pensée de Bourdieu, qui va même jusqu'à dire que :

Le producteur de la valeur de l'œuvre d'art n'est pas l'artiste mais le champ de production en tant qu'univers de croyance qui produit la valeur de l'œuvre d'art comme fétiche en produisant la croyance dans le pouvoir créateur de l'artiste. Étant donné que l'œuvre d'art n'existe en tant qu'objet symbolique doté de valeur que si elle est connue et reconnue, c'est-à-dire socialement instituée comme œuvre d'art par des spectateurs dotés de la disposition et de la compétence esthétiques qui sont nécessaires pour la connaître et la reconnaître comme telle, la science des œuvres a pour objet non seulement la production matérielle de l'œuvre mais aussi la production de la valeur de l'œuvre ou, ce qui revient au même, de la croyance dans la valeur de l'œuvre.<sup>20</sup>

Dans l'extrait que nous venons de citer, la référence de Bourdieu à la totalité vise la question de la valeur que nous pouvons résumer ici comme la propriété attribuée à cette œuvre qui reflète les critiques et les goûts de ceux qui, dans le domaine de la production artistique, se trouvent dans une position de prestige telle qu'ils peuvent dicter une définition de la valeur artistique et par conséquent, promouvoir ces œuvres. C'est sur la base d'une telle définition de la valeur que Bourdieu peut affirmer que, dans la création des musées, la classe dominante exerce aussi son hégémonie culturelle dans le domaine de l'esthétique. Nous avons déjà mentionné l'opinion de Münch sur cette question. Nous pouvons maintenant ajouter que, pour établir l'artologie comme une science qui a réalisé le mouvement en elle-même, il se montre ambigu sur la question de la valeur. D'une part, il a la prudence de se démarquer du jugement de valeur qui s'articule autour de la polarité beau-laid. Le produit artistique est celui qui est capable de produire un effet de vie artificielle dans le psychisme et le corps de ceux

---

<sup>19</sup> Mathieu Hikaru Desan, "Bourdieu, Marx, and Capital: A Critique of the Extension Model" in *Sociological Theory*, 31.4 (2013), p. 318–42.; Bridget Fowler, 'Pierre Bourdieu: Unorthodox Marxist?', in *The Legacy of Pierre Bourdieu: Critical Essays*, ed. by Simon Susen and Bryan S. Turner (Anthem Press, 2011), p. 33; *Pierre Bourdieu: Fieldwork in Culture*, ed. by Nicholas Brown and Imre Szeman, Culture and Education Series (Rowman & Littlefield Publishers, 2000), p. 100–118.

<sup>20</sup> Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*, *op.cit.*, p. 375.

qui peuvent se rendre récepteurs de la vie de l'œuvre ; et tout cela, apparemment, quel que soit le degré de beauté du produit artistique. D'autre part, Münch semble épouser une idée plutôt naïve de l'histoire. Certes, Münch est très attentif à exposer les différentes conceptions de la beauté artistique qui ont alterné au cours de l'histoire mais ce faisant, il semble plus soucieux d'exposer la pluralité des formes de beauté que de sonder la logique<sup>21</sup> de leur alternance. Ainsi le lecteur de Münch peut, à juste titre, nourrir des doutes sur la question de la valeur artistique. Une fois de plus, Münch attribue un rôle clé dans le degré de perfection au degré de réussite avec lequel une œuvre réalise l'invariant de l'ouverture<sup>22</sup> ; une œuvre réussie, selon Münch, peut être discernée par sa capacité à produire un effet de vie dans la psyché et le corps d'êtres humains appartenant à des époques historiques très éloignées. Comme nous l'avons dit, cette hypothèse repose sur deux prémisses : i) l'*homo sapiens* est resté biologiquement et psychologiquement largement identique dans son être depuis son apparition dans l'histoire<sup>23</sup> et ii) l'art est directement une réponse à la condition existentielle typique d'un tel *homo*. En conclusion, il nous semble que la différence substantielle entre Bourdieu et Münch réside dans le degré d'importance à accorder aux déterminations historiques (culturelles, sociales, économiques, politiques, etc.) dans lesquelles vit cet *homo sapiens*.

## La deuxième intériorisation : l'art étudié pour l'effet de vie

Nous en venons au deuxième aspect sur lequel le mouvement d'intériorisation imprime sa marque, à savoir celui qui met en évidence la finalité de l'étude artologique. Naturellement, cet aspect est intimement lié au précédent. En effet, il convient d'étudier l'art non seulement comme art *ab origine* mais aussi *usque ad finem*, c'est-à-dire en considérant l'art et l'expérience artistique non seulement comme suffisamment particuliers pour ouvrir un champ d'étude spécifique mais aussi comme la finalité spécifique à laquelle tend le savoir conformatif produit au sein de la discipline.

C'est précisément cette finalité, à savoir permettre une plus grande pénétration de l'œuvre par ceux qui en font l'expérience à la lecture (ou à la vision, ou à l'écoute, etc.), qui donne de la valeur aux invariants trouvés par Münch au cours de tant d'années d'investigation. En effet, s'il est toujours possible de chercher comment une œuvre réalise par exemple son ouverture (c'est-à-dire avec quelles techniques une œuvre nous fait entrer dans sa vie, s'arrêter et éventuellement en sortir)<sup>24</sup>, il est également vrai que toute œuvre est une œuvre d'art qui est une œuvre de vie. Il est également vrai que chaque œuvre s'accomplit en vertu du jeu cohérent avec lequel l'auteur organise la matérialité de l'œuvre et que cette

---

<sup>21</sup> Une logique qui, selon Bourdieu, ne peut être trouvée que si l'on prête attention au contexte matériel et à la position sociale dans lesquels les idées de l'art prennent forme.

<sup>22</sup> Marc-Mathieu Münch, *L'Effet de vie: ou le singulier de l'art littéraire*, op.cit., p. 36.

<sup>23</sup> Jean Ehret, "Art(s), beauté(s) et effet(s) de vie. Introduction critique à l'œuvre de M.-M. Münch et à sa réception" in *L'esthétique de l'effet de vie: Perspectives interdisciplinaires*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2012, p. 75.

<sup>24</sup> Marc-Mathieu Münch, *L'Effet de vie: ou le singulier de l'art littéraire*, op.cit., p. 110–111.



matérialité concrétise toujours tous les invariants en même temps dans une relation continue et vivante qui se répercute à chaque lecture et ce, d'autant plus que la personne qui entreprend de la lire (ou de l'écouter ou de la regarder) est habile. Ainsi, même si l'on maîtrise la capacité d'entrer dans la vie d'une œuvre donnée, au point de percevoir de plus en plus clairement son effet de vie, il faut, dans un certain sens, recommencer à zéro avec chaque œuvre en se préparant à écouter<sup>25</sup> sans contrainte et sans idées préconçues car celles-ci pourraient compromettre notre réception. Ainsi, alors que l'unité dynamique du champ social est pour Bourdieu une garantie suffisante pour qu'une science sociologique unique puisse rendre compte de la lecture critique d'œuvres différentes, l'artologie de Münch, tout en étant fidèle à la méthode unique des invariants, se démultiplie chaque fois que l'artologue est capable de discerner une alchimie d'invariants si particulière qu'elle ne peut être réellement comprise que par une artologie spécifique. Plus généralement, une telle distinction nous semble renvoyer au rapport que les deux intellectuels entretiennent avec la notion d'*illusio* : alors que Bourdieu la considère comme une notion sociologiquement efficace pour rendre compte de l'investissement en temps, en énergie et en ressources dans des champs sociaux radicalement différents (l'artistique, le sportif, l'économique, etc.), pour Münch il devient crucial de comprendre les spécificités de chaque *illusio* car chaque œuvre capte son lecteur d'une manière différente. Cette manière est donc la vie même de cette œuvre, l'artologue ne peut se contenter d'une compréhension superficielle de celle-ci.

Par rapport à la comparaison que nous menons avec la lecture de Bourdieu, ce point d'observation met tout d'abord en évidence l'attention que l'artologie porte au matériau de l'œuvre. Là où Bourdieu, dans sa lecture de *L'Éducation Sentimentale*, reconstruit le réseau social complexe dans lequel évoluent les personnages de Flaubert en se concentrant davantage sur la propriété référentielle (osons dire ici " strictement sémantico-dénotative") du langage, le bon artologue aurait sans doute lui aussi cherché à restituer la tendance de la lecture : où le texte s'accélère-t-il, rendant le lecteur lui-même conscient de cette accélération qui était auparavant précédée, peut-être, d'un rythme moins cadencé, d'une plus grande prolixité, d'une périodicité plus hypothétique ? Comment le rythme de cette périodicité interagit-il alors avec ce que le texte de Flaubert communique ? Les invariants remplissent finalement pour Münch la fonction des points cardinaux d'une boussole de sorte que pour chaque œuvre, on peut toujours se poser la question : comment y parvenir ? Et cet autre ? Et cet autre ? Mais l'œuvre trace toujours un chemin qui est, à tout moment, descriptible depuis tous les points cardinaux et ce n'est qu'en observant le voyage sous tous les angles réunis qu'on le comprend de mieux en mieux. Bien sûr, les mots de l'œuvre signifient quelque chose, ils décrivent une société précise et une histoire particulière mais ce n'est qu'un aspect aussi crucial soit-il. Tout ce qui peut également être observé sous la lentille d'un autre invariant et ainsi redécouvert selon une nouvelle fonction contribue à l'effet de vie spécifique de l'œuvre. Toutes ces

---

<sup>25</sup> Dorénavant, j'adopterai toujours un seul verbe, impliquant tous les verbes qui expriment la perception d'une œuvre avec différents sens (lire, observer, écouter, etc.).

contributions doivent donc être mises en relation les unes avec les autres ; il n'est d'ailleurs pas étonnant que le terme "écho" apparaisse si souvent dans les analyses artologiques<sup>26</sup>.

Il est important, à ce stade, de ne pas tomber dans un simple antagonisme entre les deux perspectives. Du point de vue de la fin, la lecture sociologique de Bourdieu vise à comprendre le principe générateur de l'œuvre et donc à améliorer la compréhension que nous avons d'un certain groupe social, historiquement donné, qui a mis en place les conditions pour la réalisation, la réception et la diffusion d'une certaine œuvre. Tout en gardant à l'esprit que les deux perspectives agissent avec des intentions différentes, nous pouvons nous demander si l'artologie peut utiliser les connaissances sociologiques pour poursuivre son objectif. Nous répondons par l'affirmative mais il nous semble que peu de choses ont été faites en ce sens. Par ailleurs, comment nier que la position sociale de l'auteur s'exprime dans son œuvre et que, avec les relations sociales que celle-ci fait émerger d'elle-même, elle contribue à l'effet de vie ?

Une fois de plus, il s'agit de se mouvoir dans la tension originelle entre la condition humaine *sic et simpliciter* que Münch place comme fondement suffisant pour la fondation de l'artologie et la condition historique concrète du spécifique *homo sapiens* qui crée et du spécifique *homo sapiens* qui reçoit l'œuvre. À l'intérieur de ces deux pôles, plus on considérera comme essentielles les déterminations historiques particulières de chaque auteur et de chaque lecteur, plus il sera essentiel de comprendre comment ces déterminations s'expriment dans l'œuvre, c'est-à-dire comment elles marquent de leur empreinte les manières dont l'œuvre transmet son effet de vie à ceux qui l'écoutent. Inversement, la lecture sociologique pourrait voir dans l'analyse artologique une thèse plus nourrissante, capable de fournir non seulement le cadre des relations sociales de l'auteur ou de l'œuvre mais aussi leur concrétisation spécifique ; elle ne cherchera donc plus le principe générateur de l'œuvre comme histoire dans un contexte social narré mais aussi comme manière d'exprimer cette histoire afin qu'elle puisse accomplir la création de l'effet de vie chez son lecteur.

Nous ne voulons pas dire par là que l'artologie peut englober la critique bourdieusienne car la différence dans l'identification de l'objet de la lecture critique de l'œuvre n'est pas un choix naïf. Les deux gestes, en somme, ne sont pas superposables même si un enrichissement mutuel de chacun est possible.

---

<sup>26</sup> Un exemple parmi d'autres, Marie-Odile Albrecht-Barthélemy, "Étude «en échos» de l'art photographique de Sebastião Salgado" in *Revue internationale d'art et d'artologie*, 5 (2021), p. 101–124, <https://www.effet-de-vie.org>.

## Une troisième intériorisation possible : la vie dans la vie

Pour conclure l'énumération des dimensions sous lesquelles nous pouvons considérer l'intériorisation opérée par l'artologie, nous voudrions aller jusqu'à en mentionner une troisième. En préambule, précisons toutefois que nous ne nous engagerons pas du tout dans cette dernière voie car il nous semble qu'elle nous fait trop sortir du cadre de notre comparaison. Si la première dimension de l'intériorisation s'articule autour de la notion d'art comme domaine d'une discipline spécifique et la seconde autour de l'effet (de vie) comme finalité de la discipline, il est peut-être possible de penser l'intériorisation de l'artologie en fonction de la dimension de la vie. Nous n'avons pas l'intention d'avancer l'hypothèse qu'une plus grande compréhension scientifique ou philosophique de la vie peut donner plus de rigueur à l'artologie. La vie, en effet, ne se laisse pas si facilement ma-nager par une pensée qui entend en donner une définition exhaustive. Münch le sait bien, qui, lorsqu'on lui demande ce qu'il entend exactement par "vie" dans l'expression "effet de vie", adopte le geste de la monstration : les paysages traversés par le bateau de Frédéric, le bruit qui l'entoure, le bavardage des voyageurs, ses pensées, ses émotions... tout cela, c'est la vie. Münch n'estime pas du tout nécessaire de définir ce qu'est la vie avant d'adopter l'expression "effet de vie" de manière scientifique puisqu'il s'appuie sur l'expérience directe que chacun en a. En même temps, nous pensons que l'adoption d'une idée précise de ce qu'est la vie et par conséquent, de la manière dont un effet de celle-ci peut être compris, peut également offrir des perspectives de recherche intéressantes. Enfin, une telle idée pourrait servir son but sans pour autant admettre qu'une seule idée de la vie est la plus exhaustive et la plus précise. Car c'est un truisme de dire que l'auteur en produisant son œuvre et le lecteur en la lisant sont tous deux dans la vie et que cette vie, bien qu'artificielle, est la même que celle qui découle de l'œuvre. Ainsi, même en se concentrant sur la notion de vie, l'artologie semble opérer une véritable intériorisation en concentrant l'analyse sur la façon dont la production de l'œuvre est, en même temps, l'activité de vie de son auteur et de la même façon, la lecture est une activité par laquelle la vie du lecteur est déterminée<sup>27</sup>.

De cette vie, l'œil du sociologue inspiré par Bourdieu ne saisit que ce qui est nécessaire pour rendre compte du temps, de l'énergie et de tous les investissements consentis par le sujet pour poursuivre les sommets de son champ social ou pour y survivre.

## Le concept de résonance dans son cadre métaphorique

---

<sup>27</sup> Permettez-moi de souligner combien il est pertinent aujourd'hui de tenter de comprendre l'expérience de réception de l'effet de vie de l'œuvre en termes d'acte par lequel la vie réelle du sujet-récepteur est déterminée et prend forme. De nos jours, les nouvelles technologies et les médias sociaux ont non seulement élargi de manière exponentielle les possibilités de réception mais ont également accentué la capacité d'un produit culturel à capter l'attention des individus et à les engager en tant que récepteurs pendant un certain temps. Cette capacité à maintenir l'intérêt est une qualité précieuse de ce produit car – avec l'aide de algorithmes et de logiciels capables de collecter et d'interpréter des données – elle permet d'extraire de la valeur de la vie de ceux qui investissent du temps dans cette expérience.

Le concept de résonance proposé par Hartmut Rosa<sup>28</sup> fournit un cadre conceptuel important pour comprendre les phénomènes sociaux et culturels contemporains. Dans le domaine de la sociologie et de la philosophie sociale, Rosa a développé une théorie qui met en lumière la manière dont les individus interagissent avec le monde qui les entoure et comment cette interaction influence leur expérience de vie. Son concept de résonance se distingue par l'accent mis sur la relation dynamique entre le sujet et l'environnement en soulignant l'importance de la réciprocité et de l'adaptation mutuelle. Ainsi Rosa :

La relation de résonance [...] désigne sans aucun doute un phénomène d'interaction dynamique entre le sujet et le monde, un rapport de fluidification et de contact revêtant un caractère processuel. Cela suggère que les rapports de résonance présupposent conceptuellement un ajustement rythmique réciproque et doivent satisfaire à des exigences spécifiques de synchronisation.<sup>29</sup>

Nous pensons que les raisons pour lesquelles la sociologie de Rosa est particulièrement apte à interagir avec l'artologie de Münch sont profondes et qu'elles visent le cœur du geste d'intériorisation initié par l'artologie. Afin de mieux pénétrer l'affinité entre les deux théories, je propose de nous arrêter sur la notion de « résonance » et d'identifier, en nous basant sur la métaphorologie de Blumenberg, le modèle implicatif de ce concept<sup>30</sup>. Nous nous référons ainsi à l'arrière-plan métaphorique du concept de résonance, c'est-à-dire à la métaphore qui semble véhiculer le sens profond de ce concept et de son utilisation. Le modèle en question est évidemment la métaphore de la vibration. D'une manière générale, il nous semble qu'elle peut être résumée comme suit : tout ce qui est, dans la mesure où il est, vibre, c'est-à-dire qu'il est caractérisé par le mouvement caractéristique qui l'anime. La vibration n'est pas une propriété secondaire d'une certaine entité mais son être le plus profond ; en vibrant, cette entité s'exprime à ce qui, en vibrant, est autour d'elle. Il est clair qu'une telle métaphore porte en elle son propre lexique pour rendre compte de sa propre logique de sens : la vibration comme l'onde a une intensité, une hauteur, une durée et sa relation avec d'autres vibrations semble remettre en cause les phénomènes d'harmonie, de symphonie ou de bruit, de résonance, d'écho, de grondement ou de perturbation.

La comparaison avec le modèle sociologique de Bourdieu éclaire également la disposition sensorielle vers laquelle une métaphore fondamentale oriente ce qui se meut dans son horizon de sens. En effet, la lecture sociologique de Bourdieu, toute orientée vers la recherche du principe générateur de l'œuvre et de la trame des rapports de force et d'intérêt dans le champ qui en émerge, semble se référer à un fond métaphorique très différent de celui de Rosa : c'est la vue qui guide le lecteur qui sait se placer dans le bon angle d'observation

---

<sup>28</sup> La notion de résonance est le pivot de la réflexion de Rosa à partir de Hartmut Rosa, *Resonanz: eine Soziologie der Weltbeziehung* (Suhrkamp Verlag, 2016); Hartmut Rosa, *Résonance: une sociologie de la relation au monde* (La Découverte, 2018).

<sup>29</sup> Hartmut Rosa, *Résonance: une sociologie de la relation au monde*, Paris, La Découverte, 2018, p. 48.

<sup>30</sup> Hans Blumenberg, *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, Archiv für Begriffsgeschichte, VI, Bonn, H. Bouvier und Co., 1960.

pour voir clairement la vérité qui éclaire le champ (de l'auteur et de l'œuvre.) La résonance se réfère à une disposition sensorielle orientée par une métaphore fondamentale, influençant ce qui se déplace dans son horizon de sens. Tandis que la résonance est principalement liée à l'ouïe, la vibration peut concerner à la fois l'ouïe et le toucher. Or, si la vision de quelque chose peut être plus ou moins floue, dès que l'on saisit quelque chose avec acuité et clarté, la possession de la vision est définitivement accomplie. De même, il nous semble que la lecture de Bourdieu vise précisément à saisir, dans le développement de l'intrigue de l'œuvre, le principe qui, une fois compris, est la possession stable du lecteur critique. Mais s'il en est ainsi, l'observation même du déroulement de l'intrigue apparaît comme un moment encore imparfait de l'analyse, une phase qui ne se justifie que comme la collecte de données d'observation sur lesquelles il faudra ensuite travailler pour discerner les traits saillants de ceux qui s'obscurcissent. Bien sûr, on peut continuer à regarder ce que l'on perçoit comme beau mais cette observation prolongée est encore moins importante et moins nécessaire. C'est ainsi que le modèle implicatif pivotant sur la vue, opérant chez Bourdieu, a déjà relégué l'acte de lecture lui-même à un rôle secondaire, sauf qu'il utilise ensuite cette lecture pour justifier comment l'idée de « l'art pour l'art » de Flaubert est démentie précisément par la lecture de son œuvre.

Pour saisir une vibration, en revanche, l'expérience auditive ou tactile nécessite un laps de temps suffisamment long. Cette différence n'est pas acceptée par nous en principe mais se fonde sur l'expérience humaine la plus quotidienne : la rapidité avec laquelle les êtres humains saisissent le visible et traitent ses données pour obtenir un contenu intentionnel approprié est généralement si élevée qu'elle suggère l'expérience de l'instant. Ce qui est visible s'offre immédiatement à mes yeux ouverts, entier et tel qu'il est, dans sa face tournée vers mon regard. Bien que le son soit beaucoup plus lent que la lumière, l'ouïe saisit généralement les données acoustiques avec la même immédiateté. Pourtant, ce qui nous est communiqué par le son ne se laisse pas saisir pour ce qu'il est, dans sa totalité, avec la même immédiateté que le visible, ce qui demande à l'être humain de tendre l'oreille et d'écouter attentivement et continuellement<sup>31</sup>. Du côté de l'expérience tactile, en revanche, la métaphore de la vibration s'enrichit d'un fort élément mimétique : en entrant en contact direct avec ce qui vibre, nous ressentons sa vibration parce que notre peau se met elle aussi à trembler, à bouger en accord (rythmique, intensif, etc.) avec ce que nous touchons.

Si la résonance est ainsi traduisible en termes de relation d'interaction réussie entre l'œuvre et ceux qu'elle touche, on comprendra maintenant pourquoi nous pouvons affirmer que la lecture sociologique de l'expérience artistique de Rosa se situe sur un horizon de sens très proche de celui de Münch. Mais, nous ne voulons pas affirmer que d'un modèle implicatif qui privilégie l'ouïe et le toucher comme ses dimensions sensorielles prototypiques découle nécessairement un geste d'intériorisation. De même, la durée prolongée du processus

---

<sup>31</sup> Elia Gonnella, "Una Fenomenologia All'ascolto. Epochè, Intenzionalità e Costituzione Del Sonoro" in *Dialegesthai. Rivista Telematica Di Filosofia*, 2020; Elia Gonnella, "Tendere l'orecchio. L'attenzione Nel Processo Uditivo, in *Neuroscienze e Antropologia in Dialogo*, Palaver, 2022.

d'écoute, en tant qu'expérience originelle qui constitue la toile de fond de la métaphore, ne doit pas nécessairement se traduire par l'attribution d'une valeur éminente au laps de temps de l'écoute. Cela dit, ce modèle est précisément celui qui, à notre avis, rend le mieux compte à la fois de l'intuition sociologique de Rosa et de l'artologie de Münch, et enfin de l'affinité élective entre les deux ou si l'on veut, de leur résonance.

## **L'effet de vie comme résonance : à l'intérieur de nous**

À partir de là, la scientificité de nos propos apparaîtra peut-être comme ayant besoin d'une métaphysique spécifique rigoureuse. Cependant, ce n'est pas le lieu pour discuter d'une ontologie de la vibration. Par conséquent, ce que nous proposons ici sera considéré davantage comme un modèle heuristique convaincant que comme un système métaphysique solide. Nous avons déjà affirmé que la vibration n'est pas une propriété accidentelle des réalités mais qu'elle est elle-même cette réalité. Un schéma qui suppose la priorité de la vibration, bien sûr, nous oblige aussi à repenser la spatialité qui sera désormais comprise comme une dimension émergeant de la vibration. Ce qui vibre, dans sa vibration, ouvre un espace que nous pouvons appeler son intérieur. Reconsidérant la question à partir de notre conviction en la grande versatilité de cette base théorique, c'est précisément par rapport à l'œuvre d'art que nous pouvons nous faire une idée plus précise de ce sujet. L'œuvre d'art, dans la mesure où elle vibre, ouvre l'espace de son intérieur, c'est-à-dire l'espace dans lequel nous nous déplaçons pendant la lecture et dans lequel un effet de vie peut avoir lieu. Lorsque nous disons que la vibration ouvre son propre espace, nous nous dégageons immédiatement de l'idée que la vibration a lieu dans un espace donné, conçu géométriquement comme son contenant statique et sans relief. Chaque vibration ouvre son propre espace qui est toujours proche d'autres vibrations en interaction avec elles. Il y a des conditions qui peuvent favoriser certains résultats de l'interaction entre les vibrations (proximité, intensité des termes, similitude, etc.) Quoi qu'il en soit, une relation entre les vibrations implique toujours une modification de celles-ci<sup>32</sup>. Devant l'œuvre d'art, nous sommes nous aussi appelés à faire cet effort pour « satisfaire à des exigences spécifiques de synchronisation »<sup>33</sup> – comme nous l'avons rapporté plus haut. C'est un effort qui revient à chaque étape : entre l'auteur et son intuition, entre l'auteur et l'œuvre, entre l'auteur et le destinataire de l'œuvre. De plus, chaque terme de la triade auteur-ouvrier-lecteur est lui-même pluriel de sorte que des phénomènes de résonances complexes se produisent déjà à l'intérieur de chacun d'entre eux<sup>34</sup>. Le succès de l'opération donne lieu à la résonance de l'effet de vie, un phénomène qui, comme une symphonie, est substantiellement plus que les vibrations individuelles qui le produisent. On assiste ainsi à un

---

<sup>32</sup> Rosa parle de « relations silencieuses » lorsqu'il n'y a pas de résonance ; les exemples donnés par Rosa dans l'introduction de *Resonanz* clarifient la façon dont ce mutisme affecte également le sujet.

<sup>33</sup> Hartmut Rosa, *Résonance: une sociologie de la relation au monde*, Paris, La Découverte, 2018, p. 48.

<sup>34</sup> C'est ce qui se passe, par exemple, à la rencontre du langage littéraire et du langage photographique dans une œuvre de Jean-Loup Trassard, admirablement analysée par Marie-Antoinette Bissay, "Le Voyageur à l'échelle ou « l'incertain confluent entre littérature et géographie »" in *Les Lettres Romanes*, 69.3–4, 2015, p. 463; Bissay rapporte également que « cet "espace intime" est ici autant celui de la page du livre que de l'image. »



intérieur pluriel, un *nous* qui évolue dans « notre espace », à la fois intime<sup>35</sup> et polyphonique. Habiter cet espace, accueillir de nouveaux sujets dans ce « nous », tel est donc l'objectif de l'artologie de Münch. Pour une sociologie selon Rosa, l'artologie pourrait être configurée comme la science de la résonance artistique.

De toute évidence, tirer toutes les conclusions d'une telle lecture de l'artologie de Münch dépasserait le cadre acceptable d'un article. Nous nous contenterons donc de considérer l'invariant de l'ouverture à la lumière de ce qui a été dit jusqu'ici. En effet, l'interaction réussie entre l'œuvre et son lecteur ainsi que l'ouverture de cet espace au sein de l'œuvre et du lecteur dépendent en grande partie de l'ouverture. Le chapitre consacré à l'ouverture dans *L'Effet de vie ou le singulier de l'art littéraire* expose d'emblée la question en des termes qui se prêtent aisément à notre analyse. Rappelant le poème *Selige Sehnsucht* de Goethe, Münch demande : « mais la bougie qui apparaît au centre, comment est-elle<sup>36</sup> ? » La réponse est qu'il s'agit de l'accord<sup>37</sup> entre le travail et la synthèse des expériences et des connaissances du sujet. Voici donc l'espacement interne du sujet qui vibre dans la mise en relation des connaissances et des expériences « prête à l'œuvre une partie de sa vie intime, de sa destinée individuelle<sup>38</sup>. » Münch parle à ce propos d'interprétation et de co-création : les deux propositions rendent compte de l'effort mutuel de synchronisation, c'est-à-dire de « l'ajustement rythmique *réciproque* »<sup>39</sup> entre le sujet et le monde (littéraire), un processus que Rosa appelle résonance narrative<sup>40</sup>. Ce qui semble vraiment surprenant, c'est la proximité de Münch avec la pensée de Rosa dans les considérations qui suivent :

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. La solitude, la séparation, l'aliénation et toutes les douloureuses rétractions d'un moi face à un monde hostile ou face à une société qui n'a pas de place pour lui sont abolies par l'œuvre d'art qui sait accueillir l'individu grâce au phénomène de l'ouverture<sup>41</sup>.

Rosa est du même avis et trouve dans l'art une sphère devenue dominante pour faire face à l'aliénation et à la solitude que les sujets sociaux ressentent face à un monde en constante accélération. Selon le sociologue, l'art « est la sphère de résonance peut-être la plus importante de la modernité, au point d'avoir pénétré peu à peu tous les domaines de la vie

---

<sup>35</sup> Yvon Quiniou, "L'œuvre d'art et l'intime" in *Revue internationale d'art et d'artologie*, 2, 2018, p. 32–38, <https://www.effet-de-vie.org>.

<sup>36</sup> Marc-Mathieu Münch, *L'Effet de vie: ou le singulier de l'art littéraire*, op. cit., p. 223.

<sup>37</sup> Il convient de noter que la notion d'accord fait déjà référence à l'arrière-plan lexical de la vibration.

<sup>38</sup> Marc-Mathieu Münch, *L'Effet de vie: ou le singulier de l'art littéraire*, op.cit., p. 223.

<sup>39</sup>Hartmut Rosa, *Résonance: une sociologie de la relation au monde*, op. cit, p. 48.

<sup>40</sup> Hartmut Rosa, *Du miracle de la résonance narrative*, traduit de l'allemand par Frédéric Joly en *Pourquoi lire: 13 bonnes raisons (au moins)*, ed. by Katharina Raabe, Frank Wegner, and Amélie Petit, 1st edn, Paris, Premier parallèle, 2021.

<sup>41</sup> Marc-Mathieu Münch, *L'Effet de vie: ou le singulier de l'art littéraire*, op. cit., pp. 223–224.

quotidienne<sup>42</sup>. » L'ouverture, en somme, révèle combien il est inapproprié de concevoir l'espace de l'effet de vie *quasi more geometrico*. L'intérieur de l'œuvre, en tant qu'espace qui s'ouvre à partir de sa vie, n'est pas un espace neutre, inactif car son mouvement est immédiatement orienté vers le contact. Pour Münch comme pour Rosa, l'œuvre d'art est tentante, invitante, stimulante ; l'accueil de son espace n'est pas l'expression d'un vide qui peut être saturé par l'occupation mais une invitation, un appel<sup>43</sup>. De même, le lecteur ouvert est celui qui sait se disposer à écouter, qui présente une orientation-vers, dont l'attente est marquée par la prélecture et l'inquiétude. L'activité réceptive du lecteur, en somme, est tout aussi tentante, et naturellement le grand auteur lui aussi « est plus habile tentateur du lecteur<sup>44</sup>. »

## Conclusion

Conscients de toutes les limites et insuffisances de notre travail, tirons enfin les conclusions du chemin que nous avons tracé. Nous pensons que l'artologie peut rester fidèle à l'objectif de construire une science de l'art en tant qu'art tout en communiquant de manière prolifique avec la sociologie. Un tel dialogue est rendu possible par le geste commun d'intériorisation dans les termes où notre examen l'a tracé et délimité. Sur cette voie, sans rien perdre de l'analyse spécialisée propre aux sciences humaines rigoureuses, l'artologie peut promouvoir une posture qui implique le sujet dans sa globalité dans la mesure où il entre en relation avec l'œuvre, l'artiste et lui-même. Le repérage historique et contextuel qui accompagne les sujets de cette interaction engage l'artologue qui sait prendre dûment en compte l'intervention de ces facteurs. Ainsi une science de l'art semble pouvoir se reconfigurer véritablement non seulement comme réponse à une condition existentielle misérable mais aussi comme gymnase où exercer sa capacité de résonance avec autrui ; l'idéal schellingien de l'art comme expérience esthétique indispensable au développement complet et harmonieux de l'individu et de la société pourrait encore faire valoir ses arguments.

## Références bibliographiques

Marie-Odile Albrecht-Barthélemy, « Étude « en échos » de l'art photographique de Sebastião Salgado » in *Revue Internationale d'Art et d'Artologie*, 5, 2021, 101–124, <https://www.effet-de-vie.org>

Marie-Antoinette Bissay, « *Le Voyageur à l'échelle* ou « l'incertain confluent entre littérature et géographie » » in *Les Lettres Romanes*, 69.3–4, 2015.

Hans Blumenberg, *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, Archiv für Begriffsgeschichte, VI, Bonn, H. Bouvier und Co., 1960.

---

<sup>42</sup> Hartmut Rosa, *Résonance: une sociologie de la relation au monde*, Paris, La Découverte, 2018, p. 435–436.

<sup>43</sup> Un tel appel n'est pas loin de celui conçu, par exemple, par la pensée dialogique d'un Buber ou d'un Rosenzweig.

<sup>44</sup> Marc-Mathieu Münch, *L'Effet de vie: ou le singulier de l'art littéraire*, op. cit., p. 224.

- Pierre Bourdieu, *Ce que parler veut dire: l'économie des échanges linguistiques*, Paris, A. Fayard, 1982.
- Pierre Bourdieu, *Champ politique, champ des sciences sociales, champ journalistique*, Cahiers de recherche, Paris, GRS, 1996.
- Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*, Éd. revue et corrigée, Paris, Éditions du Seuil, 2015, ed. or. Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'Art*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.
- Pierre Bourdieu et Alain Darbel, *L'Amour de l'art, les musées d'art européens et leur public*, Paris, Les éditions de Minuit, 1966.
- Nicholas Brown et Imre Szeman, *Pierre Bourdieu : Fieldwork in Culture*, Lanham, Rowman & Littlefield Publishers, 2000.
- Jean-Pierre de Biasi, « Entretien avec Pierre Bourdieu » in Jean-Pierre Martin, *Bourdieu et la littérature*, Nantes, Céline Defaut, 2010.
- Mathieu Hikaru Desan, « Bourdieu, Marx, and Capital: A Critique of the Extension Model » in *Sociological Theory*, 31.4, 2013, pp. 318–342.
- Jean Ehret, « Art(s), beauté(s) et effet(s) de vie. Introduction critique à l'œuvre de M.-M. Münch et à sa réception » in *L'esthétique de l'effet de vie: Perspectives interdisciplinaires*, Paris, Editions L'Harmattan, 2012.
- Bridget Fowler, "Pierre Bourdieu: Unorthodox Marxist?" in *The Legacy of Pierre Bourdieu : Critical Essays*, ed. by Simon Susen and Bryan S. Turner, Anthem Press, 2011.
- Elia Gonnella, "Tendere l'orecchio. L'attenzione Nel Processo Uditivo" in *Neuroscienze e Antropologia in Dialogo*, Palaver, 2022.
- Elia Gonnella, "Una Fenomenologia All'ascolto. Epochè, Intenzionalità e Costituzione Del Sonoro » in *Dialegethai. Rivista Telematica Di Filosofia*, 2020.
- Jacques Leenhardt, « Les Règles de l'art de P. Bourdieu » in *French Cultural Studies*, 4.12, 1993, pp. 263–270.
- Marc-Mathieu Münch, *La Beauté artistique. L'impossible définition indispensable. Prolégomènes pour une « artologie » future*, Paris, Honoré Champion, 2014.
- Marc-Mathieu Münch, *L'Effet de vie: ou le singulier de l'art littéraire*, Paris, Honoré Champion, 2004.
- Yvon Quiniou, « L'œuvre d'art et l'intime » in *Revue Internationale d'Art et d'Artologie*, 2, 2018, p. 32–38, <https://www.effet-de-vie.org>.
- James H. Reid, « Socializing the Autonomous Work of Art: Pierre Bourdieu's Les Règles de l'art » in *French Forum*, 23.3, 1998, pp. 353–370.
- Hartmut Rosa, *Du Miracle de la résonance narrative*, traduit de l'allemand par Frédéric Joly en *Pourquoi lire: 13 bonnes raisons (au moins)*, ed. by Katharina Raabe, Frank Wegner, and Amélie Petit, 1st edn, Paris, Premier parallèle, 2021.
- Hartmut Rosa, *Résonance: une sociologie de la relation au monde*, Paris, La Découverte, 2018, ed. or. Hartmut Rosa, *Resonanz: eine Soziologie der Weltbeziehung*, Berlin, Suhrkamp Verlag, 2016.

# La subjectivité de l'art contre le formalisme esthétique

**Yvon Quiniou**

Agrégé et Docteur en philosophie de l'Université de Nanterre

## **Résumé**

Il s'agit ici de montrer que l'art, quel que soit son genre, ne relève pas d'une simple préoccupation formelle. Il s'enracine dans la vie de l'artiste que l'œuvre exprime, consciemment ou inconsciemment, sous une forme qui la transpose (quitte à la masquer), laquelle est à son service et suscite chez l'amateur un « effet de vie » (tel que Münch l'a théorisé) rejoignant la sienne. L'auteur en donne de multiples exemples empruntés à son rapport subjectif avec diverses œuvres, dans différents genres artistiques, qui l'ont marqué profondément.

## **Mots clefs**

Formalisme, Effet de vie, Forme et contenu, Expressivité, Subjectivité

## **Abstract**

The point is here that art, what ever its type, is not only a formal preoccupation. It is rooted on the life of the artist and is its conscious or unconscious expression. Its form transposes it (even if it means hiding it) It serves it and creates for the amateur an "impression of life" (as Münch theorize it) meeting his own. The author gives numerous examples coming from his subjective link with various works, in different artistic sorts, which have left a deep mark in him

## **Keys words**

Formality, Impression of life, Form and Content, Expressiveness, Subjectivity

La philosophie contemporaine est mal en point s'agissant de la réflexion sur l'art, ne voulant pas dépasser ce que des philosophes idéalistes du passé, comme Kant, ont pu en dire, malgré leurs mérites, refusant d'enregistrer la position philosophique matérialiste qui s'impose désormais sur la base des sciences, quelles qu'elles soient, et qui implique que l'on parle de la réalité réflexivement à partir du « reflet » que la connaissance scientifique nous en donne dans tous les domaines, art compris<sup>1</sup>. Et l'on ne se fiera pas non plus d'emblée aux artistes eux-mêmes dont Nietzsche a pu dire excellemment qu'ils étaient, à ce niveau, de « bons descripteurs » mais de « mauvais explicateurs », réfléchissant souvent sur la base de leur simple expérience consciente, source d'illusions, au lieu de la dépasser. Pour revenir aux philosophes actuels, il y en a un, Santiago Espinosa, qui défend, à propos de la musique

---

<sup>1</sup>Voir mon livre *Misère de la philosophie contemporaine. Heidegger, Husserl, Foucault, Deleuze*, Paris, L'Harmattan, 2016, où je parle de ces penseurs contemporains, y compris de Deleuze faisant de la philosophie une « création de concepts »... comme l'art qui est une construction d'œuvres ! Où est l'intention de vérité constitutive de la philosophie ?

d'abord et de « l'objet de beauté » ensuite, une thèse radicalement *formaliste* de l'art qui me paraît et qui est même fautive, voire carrément ahurissante par son excès, et que je commencerai par présenter pour la contredire ensuite, à l'aide du paradigme extraordinairement éclairant et juste de « l'effet de vie » défendu par Marc-Mathieu Münch, appliqué à la littérature en particulier. J'y retrouve une thèse que j'ai défendue, avant de l'avoir rencontrée chez lui, dans mon livre *L'art et la vie* et qui me conforte définitivement dans ma position<sup>2</sup>.

## Le formalisme infondé de Santiago Espinosa

C'est à propos de la musique que Espinosa a le mieux et le plus scandaleusement exprimé sa conception formaliste de l'art<sup>3</sup>, affirmant carrément que la musique est « inexpressive par essence »<sup>4</sup>, n'exprimant « ni les idées ni les émotions humaines ». Du coup, et je résume, elle ne serait qu'une suite de sons s'adressant à l'oreille avec ses arrangements purement « esthétiques », dépourvus de sens ou de signification (il confond les deux termes), simple « *surface* » sans profondeur, ne renvoyant à rien d'autre qu'à elle-même et donc « *idiot* » au même titre que le monde tel que le pense son maître Clément Rosset, et oubliant que si ce monde est idiot ou plutôt absurde (cela peut se dire, mais je préfère le terme d'« absurde » de Camus), sa reproduction dans l'œuvre d'art *ne l'est pas* car un sujet en est l'auteur et s'y exprime inévitablement (le monde n'a pas un « sujet » pour origine !) en lui conférant, du coup, un *sens subjectif*. Il suffit, pour en être davantage convaincu (mais j'y reviendrai), de songer au simple fait que, en peinture, le même paysage peut être figuré de manières totalement différentes par deux peintres aux personnalités affectives opposées. Et dès lors, ce qui n'est pas excusable en termes d'honnêteté intellectuelle et pour revenir à la musique, Espinosa est capable à la fois d'oublier cette extraordinaire affirmation de Nietzsche pour qui « la musique offre aux passions le moyen de jouir d'elles-mêmes », ce qui est bien une manière de lui attribuer une finalité, mais *interne*, et, parallèlement, d'oser mettre son propos à l'enseigne d'une autre affirmation de ce même Nietzsche, mais posthume, disant que « la musique ne *peut* jamais devenir moyen »<sup>5</sup>. Il oublie alors que c'est là une manière de refuser de lui conférer une finalité *externe* qui la réduirait à l'état d'instrument utile et la dévaloriserait en elle-même, ce qui est exact pour l'essentiel dans ce cas. Mais il faut ajouter qu'il y a un genre d'art qui, en particulier, peut se mettre au service d'une fin externe : c'est la littérature quand elle vise un objectif idéologique, politique ou religieux, voire parfois la poésie (c'est le cas des poèmes politiques d'Aragon) et même la musique religieuse, sachant

---

<sup>2</sup> Yvon Quiniou, *L'Art et la vie. L'illusion esthétique*, Paris, Le Temps des Cerises, 2015.

<sup>3</sup> Voir de lui, Santiago Espinosa *L'Inexpressif musical*, Paris, Les Belles lettres, coll. Encre marine, 2013.

<sup>4</sup> Extrait de sa Préface à « Schopenhauer et la musique », Paris, PUF, 2022, p. 15 où il se réclame de Rosset ; mais cette thèse traverse tout son livre sur *L'Inexpressif musical*.

<sup>5</sup> Successivement § 106 de *Par-delà le bien et le mal* et p. 15 de l'ouvrage d'Espinosa.

que dans tous les cas l'œuvre doit mettre en forme esthétique cet objectif dans lequel elle trouve sa place. Or cette dernière notation ouvre un chapitre consacré à « *l'objet musical* », ce qui nous permet d'entrer plus largement dans le commentaire critique de sa conception du « beau », en l'occurrence de *L'Objet de beauté*, titre d'un autre de ses livres.

Dans ce nouvel ouvrage qui prolonge et étend sa réflexion antérieure à l'art en général, le *comble du non-sens* est atteint et cela m'inquiète en tant que philosophe témoin de la dégradation de la réflexion philosophique aujourd'hui que j'ai indiquée précédemment et qui atteint la réflexion esthétique. Ce qui est en cause, donc, ce n'est ni la culture de l'auteur et ni la qualité de son style (bien qu'il soit parfois alambiqué) mais seulement le fond de sa pensée. Quelques thèses de lui dès lors, qui relèvent, on va le constater d'une conception *formaliste* de l'art dont il ne comprend pas par avance qu'on puisse lui en faire le reproche.

1 L'approche formaliste consiste à mettre en avant prioritairement, voire exclusivement, la *forme* de l'objet esthétique et non son *contenu*, forme qui seule serait la source du plaisir esthétique. L'appréhension de cette forme impliquerait alors ce qu'il appelle un « anéantissement du sujet »<sup>6</sup> pour autant que celui-ci ne serait concerné que par le contenu de l'œuvre. Position pour le moins curieuse, sinon absurde, si l'on songe que de toutes les productions humaines débouchant sur un objet quelconque, la production esthétique est la seule qui relève du domaine de la *subjectivité* : ce n'est pas le cas d'un objet artisanal ou technique, d'une théorie scientifique et encore moins d'un objet que nous percevons dans le monde extérieur, car dans tous ces cas, c'est l'objectivité qui règne, sauf à trahir l'essence de la chose et même contredire l'intention non esthétique qui a présidé à sa production, quand il y a production. Et pour prendre un exemple simple : la différence entre un coup de tonnerre avec la peur qu'il provoque et un coup de cymbale violent dans une symphonie (de Beethoven par exemple) avec l'effroi qu'il peut susciter à l'intérieur d'un mouvement musical qu'il complète, vient de ce qu'il n'y a nul sujet à l'origine du premier et de son effet alors que le coup de cymbale est voulu par le *sujet musicien* et qu'il est animé d'une intention indissolublement affective et musicale, même si elle n'est pas pleinement maîtrisée par la conscience ! Il a donc un sens subjectif et il est porteur d'un « effet de vie » sur nous pour reprendre la formule de Münch, qui est à la source de notre jouissance.

2 Cette notion d'« objet » est essentielle chez lui quand il s'agit de caractériser *ce qui* est en jeu dans l'attention esthétique qui, cette fois, aurait pour vertu de nous débarrasser des « habitudes », sociales mais aussi subjectives pour une part : l'art, en particulier l'art pictural (car il distingue bien diverses formes d'art et d'objets esthétiques) nous concentrerait (quand il est représentatif) sur *le réel*, sur tel ou tel de ses détails, que nous aurions tendance à négliger sur la base de nos préoccupations utilitaires, en particulier, qui nous le rendraient invisible dans sa singularité. C'est ce qu'il appelle « l'effet de réel »<sup>7</sup>, formule empruntée à

---

<sup>6</sup> Santiago Espinosa, *L'Objet de Beauté*, Paris, Encre Marine, 2021, Chapitre 1, p. 38.

<sup>7</sup> Santiago Espinosa, *L'Objet de Beauté*, Paris, *op.cit.*, p. 38. Cette citation ainsi que la précédente sont développées successivement dans ce même chapitre.



Rosset mais dont on ne voit pas la pertinence quand il s'agit de la musique, surtout telle qu'il la comprend : où est le réel dans ce cas ? Et quand il s'agit de la peinture figurative, comment oublier que deux peintres face au même réel, ne le représenteront pas d'une façon identique – un tableau n'est pas une photographie anonyme – du fait que leur subjectivité (sensibilité, affectivité, etc.) *y est engagée* : Van Gogh et Cézanne peignent chacun à leur manière *le même* paysage naturel « réel », ce qui veut dire que le réel, dans ce cas et dans son objectivité pure, s'est volatilisé au profit d'un *effet de subjectivité* qui, justement, nous importe, nous touche et nous émeut : violence admirative, pulsionnelle et douloureuse, chez le premier, approche contemplative tranquille chez le second ! Et ce n'est pas la seule différence de leurs « idées esthétiques »<sup>8</sup>, ainsi que Espinosa le dit dans une drôle d'expression, qui suffirait à rendre compte de la singularité de leurs œuvres respectives, comme si l'art, ici la peinture, consistait seulement à mettre en œuvre de pareilles « idées », à savoir des procédés liés à la technique artistique. De même, et sur un tout autre plan, j'aimerais bien savoir de quelle réalité objective nous parle Rimbaud dans son magnifique poème *Aube* au sein duquel la sensibilité imaginative de celui-ci s'exprime merveilleusement et qui ne retrouve le *réel* qu'à la fin de son parcours onirique : « Au réveil il était midi » !

3 Je parle d'*expression* de l'artiste dans son œuvre. Or c'est là un point que Espinosa rejette vigoureusement, d'une manière que je trouve ahurissante et incompréhensible, même si on peut admettre évidemment que l'art ne se réduit pas à sa dimension expressive. Mais du coup l'œuvre esthétique se retrouve dépourvue de *signification* ou de *sens*, elle est « idiote » comme le réel pour Rosset (idée que je partage d'ailleurs). Nous sommes alors dans la plus grande confusion. D'abord si le réel est bien ontologiquement *idiot* pour un athée, faute d'une intention quelconque, divine en l'occurrence, qui l'aurait créé, une œuvre d'art qui s'y réfère d'une manière ou d'une autre, *ne l'est pas* puisqu'elle résulte d'un processus intentionnel, conscient ou inconscient (mais l'auteur n'aime pas la psychanalyse et son idée d'inconscient). Ensuite, et c'est tout aussi important, il pratique la confusion la plus totale s'agissant de ces notions de « signification » et de « sens »<sup>9</sup> La signification n'a pas vraiment de place en art, sauf en littérature qui fait appel aux mots, au récit, à l'analyse des personnages, de la société, etc. : c'est une notion *abstraite* qui peut être traduite ou exprimée par le langage habituel, y compris conceptuel, avec son contenu propre. Le sens, c'est autre chose, en tout cas en matière d'art et s'agissant de sa présence en lui : on ne dira pas qu'une œuvre musicale, en particulier (mais on peut transposer pour la peinture, la sculpture ou la poésie), a une signification que l'on pourrait traduire fidèlement en mots ou concepts, ni même *un* sens explicite, mais qu'elle a *du* sens et un sens présent *en* elle, que l'on ne peut formuler à sa place : c'est elle qui l'exprime, précisément, *dans son langage à elle*, que notre langage verbal ne peut traduire en prétendant rivaliser avec elle et nous en fournir l'équivalent. C'est

---

<sup>8</sup> Voir dans *L'Objet de beauté*, cette affirmation, entre autres : « La musique exprime de la musique, c'est-à-dire des *idées musicales* » - sous-entendu rien d'autre ! - in *L'Objet de beauté, op. cit.*, p. 49.

<sup>9</sup> *Ibid.* , Ch. 2, L'expression artistique des sens de l'art.

pourquoi j'ai pu dire qu'il s'agit d'un « langage muet »<sup>10</sup> que seule notre oreille, accompagnée de notre affectivité, peut entendre, saisir ou encore *éprouver* émotionnellement.

4 Pour mieux comprendre ce point, que Espinosa refuserait violemment, il faut ajouter une autre idée importante : ce sens n'est pas seulement *produit* chez l'auditeur ou le spectateur (pour la peinture) de l'œuvre à travers l'émotion qu'elle induit et qui le contient, il vient du créateur dont il *exprime* des affects profonds et subjectifs, à un point de réalité que seul l'art peut parvenir. C'est Bergson, pourtant philosophe idéaliste, qui a pu dire que « la musique nous révèle des nuances de sentiments qui sont en nous, mais que nous ignorons » car ils appartiennent à notre « moi profond » que notre « moi social » nous masque<sup>11</sup>. Traduisons dans le langage de la psychanalyse : l'art exprime des sentiments refoulés de l'artiste, dont il n'a pas conscience par conséquent, mais qu'il va traduire sous une *forme sublimée* dans l'œuvre et dont, du coup, il peut ignorer le sens subjectif... parce qu'il s'exprime ou se projette dans un « objet » extérieur à lui et bien qu'il soit pourtant *en rapport profond avec lui*. C'est pourquoi on peut, plus ou moins, *interpréter* une création esthétique, dégager son sens sous-jacent, fût-ce approximativement ou d'une manière personnelle. Et ce point avait déjà été indiqué par Nietzsche, dès *Humain, trop humain* (§ 1), en montrant que ce qui se passe dans notre conscience, dans ce qu'elle crée ou éprouve (idées et sentiments) s'enracine dans notre vie inconsciente, y compris la plus biologique qui soit, sans que notre conscience le sache du fait de la sublimation, et cela vaut pour l'art bien entendu – et c'est bien ce que dit Nietzsche en profondeur contrairement à ce qu'en rapporte Espinosa. C'est pourquoi, j'y reviens délibérément, il a pu indiquer que la musique « offre aux passions le moyen de jouir d'elles-mêmes »<sup>12</sup> : où est « l'anéantissement du sujet » (que j'ai déjà évoqué) de ce point de vue, qui rejoint celui de Freud ? Certes, l'amateur d'art peut lui-même interpréter à sa manière le sens affectif de l'œuvre dans la réception qu'il en fait. Mais ce qu'il faut bien comprendre, c'est que cette réception ne l'émeut que pour autant qu'elle est suscitée par le contenu de l'œuvre et qu'elle entre en écho avec celui-ci.

5 A-t-on tout dit de l'émotion esthétique quand on a dit cela, qui paraît oublier la *forme* de l'œuvre ? Sûrement pas, car toute expression d'un sentiment n'est pas esthétique ou belle ! Mais à condition de bien comprendre ce qui suit et que j'ai pu déjà formuler dans mon livre *L'Art et la vie*. Bien sûr que la forme d'une œuvre d'art est aussi ce qui la caractérise, elle en fait une œuvre *esthétique* et pas seulement intellectuelle, elle contribue à notre émotion face à elle. Il y a un plaisir propre à écouter des sons musicaux quand leur organisation est réussie ou à jouir des couleurs d'un tableau pour elles-mêmes et pour leur harmonie. Mais affirmer que le plaisir ou l'émotion esthétique se réduit à un plaisir de l'oreille ou de la vue me paraît parfaitement absurde, d'un point de vue théorique, même si cela peut correspondre à

---

<sup>10</sup> Voir mon livre à paraître en 2025, *La Subjectivité vivante de l'art* aux éditions Le Temps des Cerises, Paris. Voir aussi cette affirmation radicale dans *L'Inexpressif musical* : « La musique, comme toute réalité, est *inexpressive*, elle n'exprime rien qu'elle même ». Comment voulez-vous qu'elle nous parle ? in *L'Objet de beauté, op. cit.*, p. 24.

<sup>11</sup> Henri Bergson, *La Pensée et le mouvant*, Paris, PUF, 1962, p. 149-150.

<sup>12</sup> Friedrich Nietzsche, *Par-delà le bien et le mal*, 10/18-UGE, 1973, § 106, p. 121.

l'expérience consciente que nous en avons et le confondre avec l'agréable. D'abord le plaisir, qui est sensoriel, ce n'est pas vraiment l'émotion, car il a un caractère physiologique. Mais surtout, c'est oublier la fonction ou le statut de la forme. Il faut ici dépasser Kant, auquel l'auteur rend hommage en oubliant que sa conception du jugement esthétique, malgré son extrême élaboration, est abstraite, spéculative et surtout idéaliste – quoique magnifiquement formulée dans sa *Critique de la faculté de juger*. Reconnaisant que celui-ci est bien un jugement de goût issu de notre sensibilité ou l'impliquant, il considère qu'il est « désintéressé »<sup>13</sup>, qu'il fait abstraction de nos intérêts vitaux les plus divers. Et du coup il est amené à le faire reposer sur *un jeu de facultés*, l'imagination et l'entendement, capable de nous faire comprendre son objectivité et sa prétention à l'universalité, en s'y harmonisant en quelque sorte : l'objet beau, sans concrétiser un concept de l'entendement définissable, nous le suggérerait par l'imagination du créateur. Cette thèse est séduisante mais, à mon avis, fautive en raison de son idéalisme, celui d'un esprit ayant sa spécificité ontologique, hors de la vie empirique et affective. Certes, elle semble bien mettre en avant la forme de l'œuvre d'art ; mais c'est en la sacralisant, en l'« objectivant » en quelque sorte, la coupant de la *vie* subjective, justement, de l'artiste comme de l'amateur d'art. Car ce qu'on peut avancer comme propos explicatif inverse, c'est que la forme, quand elle plait et nous émeut, voire nous remue, est sans doute *fonctionnelle au fond* de l'œuvre tel que nous l'avons défini dans sa subjectivité psychologique propre. Je ne peux pas ne pas citer ici Gabriel Fauré affirmant intelligemment (et contre d'autres musiciens comme Stravinsky) : « La forme importe beaucoup, mais le fond importe encore davantage ». Et il ajoutait : « Le rôle de la musique est de mettre en valeur le sentiment profond de l'âme du poète et que les phrases sont impuissantes à rendre avec exactitude »<sup>14</sup>. Et Victor Hugo avait déjà anticipé cette idée en affirmant admirablement que « la forme c'est le fond qui remonte à la surface »<sup>15</sup>. C'est à travers elle que ce qu'il y a de plus subtil et de « profond » dans notre « moi » réel, donc, peut se manifester à nous et nous émouvoir.

On aura compris, même si j'ai été bref et n'ai pas répondu à tout ce que soutient Espinosa, que c'est dans l'immanence de la vie affective du « sujet » que l'art trouve sa source, côté créateur comme côté amateur, que c'est cela qui lui donne *du* sens, un sens dont l'expression relève de lui seul : « l'objet de beauté » ne relève pas d'une hypothétique tension vers un réel objectif ni d'une forme pure (les deux choses sont dites par lui) mais d'un *contenu* subjectif que la forme contribue à nous faire saisir davantage sur un plan émotionnel.

---

<sup>13</sup> *Op. cit.*, Paris, Vrin, p. 65.

<sup>14</sup> Interview de Gabriel Fauré par Richard Dumas, *Enquête : Sous la musique que faut-il mettre ?*, Magazine Musica, février 1911.

<sup>15</sup> Victor Hugo, *De l'utilité du beau*, Paris, Éditions Manucius, 2018.

## La subjectivité vivante de l'art : « l'effet de vie »

Je vais alors me contenter, si je puis dire, d'illustrer le point de vue *non formaliste* sur l'art à partir de l'expérience émotionnelle que j'en ai depuis toujours, au contact d'œuvres appartenant à divers genres d'art existants (sans les explorer tous au même titre) et donc à partir d'un « je » qui sera toujours présent, exprimant « l'effet de vie », variable mais constant, qu'elles auront eu sur moi, pour le plus grand bonheur d'une existence qui le recherchait parce qu'elle en avait besoin<sup>16</sup>.

### Le cinéma

Je partirai de l'art qui paraîtrait le plus nous éloigner de la seule forme esthétique, à savoir le cinéma, dit le 7<sup>e</sup> art, que j'ai aimé depuis mon adolescence et qui a pour caractéristique évidente en général de nous *présenter* la réalité humaine, vision et audition réunies, dans le contexte concret au sein duquel elle se déploie (psychologique, social, historique), donc de nous la *représenter* sous une forme qu'on pourrait dire objective, excluant le « sujet vivant » dans son appréhension. Sauf qu'un film n'est pas un *documentaire* mais l'œuvre d'un artiste qui s'y projette et projette sa plus profonde intimité singulière, au point de toucher la nôtre et de s'y inscrire définitivement, donc d'exister hors de sa seule vision dans le registre de la mémoire ou de l'imagination<sup>17</sup>. Trois exemples seulement, avec Antonioni d'abord. Son œuvre est au sommet, pour moi, et elle a inauguré le néo-réalisme en Italie à partir du *Cri*, histoire d'amour douloureuse dans un milieu populaire où un homme, profondément amoureux, erre avec sa petite fille dans la campagne après avoir été abandonné par la femme aimée. Son errance se terminera par un suicide. On est ici dans un art qui nous montre avec attention le *contenu* de la vie amoureuse dans un milieu social désemparé et démunis, mais qui témoigne déjà de l'extrême *sensibilité* du cinéaste, lequel s'y exprime hors du seul réalisme social. La suite de son œuvre se hissera à un autre niveau formel, mais avec un contenu différent. Dans *L'Avventura* ou dans *La Notte*, c'est un contenu amoureux tout aussi dramatique qui est filmé, mais dans le milieu de la bourgeoisie : s'y mêle une fois de plus l'amour avec ses tromperies et ses souffrances, mais sur fond d'une société où l'authenticité des sentiments semble abandonnée au détriment de la femme, comme si l'argent était sentimentalement mortifère. On aura compris qu'Antonioni est fasciné et habité par l'amour à titre personnel, lui qui aura aimé passionnément sa comédienne Monica Vitti, tout en vivant douloureusement son départ. Or c'est bien cette « passion-douleur », la sienne donc, qu'il nous communique ou réveille en nous, ce qui est typiquement un « effet de vie », quelle que soit la beauté des images. Mais il le produit avec une rare finesse et élégance dans sa manière de filmer, dans la *forme* de son cinéma qui, en quelque sorte, à travers sa lenteur

---

<sup>16</sup> Je m'inspire ici des analyses multiples d'un livre que je viens de terminer. *La subjectivité vivante de l'art, cité plus haut*.

<sup>17</sup> Espinosa, parlant de la musique il est vrai, refuse ce point, l'œuvre d'art en tant que formelle n'existant pour lui que lorsque l'on est en présence d'elle, au présent donc.

douce et ses pauses silencieuses, exprime ou suggère elle-même cette dimension amoureuse ambivalente, qui, avec sa tristesse, s'en fait l'écho : elle n'est en rien vide de sens, en tant que telle<sup>18</sup> ! Et il y a là un sens tellement prégnant qu'il peut nous habiter *en dehors* de la vision de ses films : il m'est arrivé de songer à Antonioni face à l'estuaire désolé d'une rivière dont l'eau basse allait se jeter dans la mer, sur fond de ciel gris ! Une forme vide de contenu ne saurait nous poursuivre, nous habiter et ressurgir ainsi dans notre temps de vie.

À l'opposé, il y a *L'Année dernière à Marienbad* de Resnais et d'après un scénario de Robbe-Grillet, que je place très haut *en tant que film*, à la première place en l'occurrence. Si j'en parle c'est qu'il s'agit d'un film qu'on peut dire *onirique*, se passant pour une large part sur le plan de l'imaginaire : celui d'un homme qui croit retrouver une femme qu'il a aimée et qui tente de l'en convaincre, dans un château magnifique où stationnent ou circulent, sur fond d'une musique lancinante, des silhouettes humaines qui ressemblent à des ombres. Or, précisément, on pourrait m'objecter que cet art irréaliste n'a aucun contenu véritable et n'existe et ne plaît que par sa forme – ce qui réjouirait un partisan du formalisme esthétique. Mais ce n'est pas exact du tout : c'est bien l'aventure d'un homme qui aime désespérément une femme qui ne veut pas lui répondre, et ses courses assez extraordinaires dans les couloirs sombres du château mettent en scène, si l'on peut dire, un *élan* amoureux inextinguible et intérieur que ses déplacements rendent *visibles extérieurement*, la forme extérieure signifiant ici l'intériorité affective dans son délire même. Et du coup, par-delà la seule histoire elle-même, c'est notre intériorité vitale qui est alors sollicitée ou ressuscitée, voire captivée, emprisonnée, au moins dans ses aspirations amoureuses. Où est la forme pure et vide de sens ici ?

Pour en finir avec le cinéma, je me contenterai d'évoquer celui de Godard en raison non seulement de sa totale originalité formelle qui bouscule les codes habituels, mais tout autant de sa singularité individuelle dans son contenu. Premier point, en effet : Godard a révolutionné le cinéma dans sa forme, d'une manière radicale. Il a bouleversé le scénario traditionnel, avec son récit linéaire, en y introduisant des discontinuités inattendues ; il y a ajouté des éléments d'humour ; des séquences iconoclastes avec des scènes dansées, drôles et amicales, des chants ou des voix « off » énonçant parfois des poèmes ; des histoires d'amour à la fois originales, fugaces et tragiques, comme dans *Pierrot le fou* ou *Le Mépris* ; enfin il s'y est engagé politiquement dans des films directement militants comme à propos de la prostitution dans *Vivre sa vie* et subtilement didactiques comme *La Chinoise*, avant de rompre avec cet itinéraire et de s'orienter dans des voies formelles toujours plus audacieuses et parfois poétiques, comme *Éloge de l'amour* ou *Notre musique*. Or, il faut en avoir conscience, cette innovation formelle hardie et unique en son genre ne relève en rien d'un quelconque formalisme tel que Espinosa pourrait le vanter (je ne connais pas son point de vue ici), à savoir la recherche pure d'une forme cinématographique inédite car cette forme nouvelle est

---

<sup>18</sup> Ceux qui reprochent à ce cinéma d'être vide et ennuyeux n'ont en rien *entendu* son contenu sous-jacent transmis par sa forme. Et quand on voit et entend le cinéaste parler dans une interview, on est frappé par une forme de tristesse qui habite son visage : le cinéma d'Antonioni est *son* cinéma !

inséparable d'un *contenu vital très riche aux aspects divers*, qui est celui-là même de la vie de Godard, en quelque sorte hors cinéma, et qu'il *met en forme* sous une manière qui la reflète constamment, voire qu'il pousse à son maximum d'expressivité. Disons, pour expliquer cela, qu'il a lui-même beaucoup aimé, qu'il a été, si l'on veut, *un amoureux de l'amour* sans en ignorer le tragique ; qu'il a eu aussi un rapport aux autres empli d'humanisme ; qu'il s'est impliqué du coup intensément en politique lors de Mai 68 et après ; que la littérature et la poésie l'intéressaient beaucoup, ses films en citent souvent des extraits, voire même les inscrivent à l'écran, ce qui était totalement inédit ; qu'il était très vivant, inventif dans son existence personnelle, pouvant être gai et plein d'humour, aimant les jeux de mots, impertinent même, etc. Du coup, on peut dire que Godard *c'est* son cinéma – il s'y incarne – et que son cinéma *est* Godard – il nous le révèle. On comprend alors que cette implication de l'homme dans l'œuvre puisse retentir chez le spectateur à un point rare, qui n'est pas seulement esthétique, dès lors qu'il en partage ou en a partagé les intérêts vitaux ou existentiels dans tous les registres indiqués, et qu'il *s'y* retrouve, *lui*. « Effet de vie », à nouveau, mais sublimé et, si j'ose dire, rendu ainsi sublime ! C'est sous cette « forme-contenu » qu'il m'aura accompagné depuis mon adolescence et qu'il me la rappelle d'une façon enchantée et même parfois enchanteresse, débordant sur ma vie et l'animant, l'embellissant. Donc et à nouveau : « Je » dans « lui » et grâce à « lui » !

## La littérature

Deuxième domaine, donc, la littérature car, encore plus peut-être que le cinéma et du fait qu'elle recourt au langage, elle véhicule des *significations* (et pas seulement du sens) qui portent sur une réalité multiple, laquelle va de la psychologie humaine à la société, la vie politique, voire même historique. À tel point que ce qui pourrait faire problème dans son cas ce n'est pas la présence ou pas d'un *contenu* signifiant – il est là, sans conteste – mais la présence hypothétique à la fois d'une forme esthétique la faisant échapper à un simple récit tel qu'un journaliste, un psychologue ou un sociologue pourrait en produire et qui n'aurait pas de grandeur esthétique<sup>19</sup>, et aussi la présence d'une subjectivité marquant l'œuvre littéraire de son empreinte et la faisant échapper à la banalité : un reportage de voyage anonyme dans sa tonalité ne fait pas un grand roman !

Devant choisir, je commencerai par Balzac dont on sait que son œuvre d'ensemble, d'une grande richesse, s'intitule significativement *La Comédie humaine*, mais en sélectionnant délibérément un roman particulier comme *Béatrix* tant l'homme Balzac me paraît y être impliqué par sa vie même. C'est un livre dont l'écriture, donc la forme, est remarquable par sa finesse, sa complexité et sa précision. Mais c'est bien de son contenu dont je vais parler dans la perspective que je défends. Il y manifeste d'abord une affection très forte pour cette petite ville de province, Guérande, proche de la mer à laquelle on accède à travers

---

<sup>19</sup> C'est ainsi que l'on peut être déçu par des livres dont le titre annonçait un contenu alléchant ! Est-ce que *Le Retour d'URSS* de Gide est un grand livre à la hauteur de ses autres ouvrages ?



des marais qui attirent par leur beauté désolée. Et il y exprime d'emblée, au début du roman, une séduction très forte pour le milieu aristocratique qui domine la ville, dont son héros, Calyste, fait partie et auquel Balzac était lui-même très attaché. On le voit ainsi décrire ses mœurs avec ses jeux de société et ses complicités, sans le moindre recul ironique, alors que s'y jouent aussi des alliances de familles pour les mariages et leurs incidences financières ou de statut nobiliaire. Il nous montre ainsi à quel point il était lui, et hors de toute analyse purement objective ou éventuellement critique, séduit par ce milieu dans lequel il a l'impression de retrouver ses goûts personnels d'homme qu'on peut qualifier « de droite », partisan de la Monarchie. Mais surtout il y a la question de *l'amour*, omniprésente dans cet ouvrage à travers la situation affective du personnage de Calyste pris entre deux amours, dont celui pour Béatrix qu'il va préférer à sa rivale, Camille, cultivée mais plus âgée - une Béatrix qu'il séduit pourtant mais sans espérer gagner son amour. Or ce qui est extraordinaire dans cette peinture psychologique d'un trio, c'est le ressort *subjectif* qui l'anime, à savoir le fort attrait pour l'amour qui était celui de Balzac lui-même, lié au surplus à la question de la mère, ce qui fait de ce trio<sup>20</sup> un quatuor : Calyste cherche dans chacune des deux femmes qu'il aime successivement l'équivalent de l'amour que lui porte sa mère et qu'il aime, celle-ci fusionnant avec ses sentiments ou l'en consolant dans de nombreuses scènes éprouvantes autant qu'émouvantes. Or c'est là précisément que la *subjectivité* de l'auteur se manifeste, hors de toute l'objectivité de ce roman sur le plan social : cette histoire engage son propre rapport à sa mère, qui aura été plus que compliqué, déchirant et le laissant sur une faim d'amour insatisfaite qui le fit souffrir et l'amena à vouloir la satisfaire avec les femmes, dont la dernière et la plus profondément aimée fut madame Hanska, dans des conditions pourtant difficiles<sup>21</sup>. C'est ainsi que ce roman soucieux d'une intrigue apparemment purement littéraire et magnifiquement écrit à ce niveau, se révèle être, pour une analyse de second degré que Freud n'aurait pas reniée, la transposition d'une histoire *subjective hors-littérature* qui l'anime et en fait la force, à la manière d'une immense et riche *illusion* au sens que Freud, précisément, a donné à ce terme : l'expression voire la satisfaction imaginaire de désirs et d'attentes que la vie ne nous donne pas. Balzac aura donc été toute sa vie à la recherche d'un amour que sa mère ne lui avait pas donné et que son inventivité littéraire lui apporta sur son plan spécifique. Et c'est aussi pourquoi il nous touche extrêmement : il réveille, tout en les satisfaisant imaginairement, ces mêmes affects chez le lecteur : « l'effet de vie » à nouveau, et clairement inconscient ! Et son talent d'« écrivain-psychologue », avec sa profondeur propre,

---

<sup>20</sup> Un chapitre s'intitule : « Trois femmes pour une » !

<sup>21</sup> Elle était mariée, bien plus âgée que lui et instaura longtemps une correspondance à distance avec lui, qu'elle admirait, jusqu'à la mort de son mari. Ils purent vivre alors quelque temps ensemble, jusqu'au décès précoce de l'écrivain

lui aura permis de le porter à un haut niveau d'incandescence inséparable de la forme qu'il lui a donnée<sup>22</sup>.

Un autre exemple, fort, de cette subjectivité expressive de l'art littéraire, et au-delà ou grâce à la perfection de l'écriture elle-même, nous est fourni bien évidemment par Proust dans *À La Recherche du temps perdu* du fait même de son titre – c'est le temps de sa vie personnelle qu'il veut retrouver et non celui de l'Histoire – mais aussi en raison du début même de cet ouvrage écrit à la première personne avec son « je » : « Longtemps, je me suis couché de bonne heure... ». Mais cette dimension subjective, et par-delà toute l'ampleur de l'ouvrage et des suivants dans le champ de l'étude des mœurs d'une société et d'une classe aisée, pour ne pas dire bourgeoise, habite majoritairement ce texte, dont l'écriture, avec ses très longues phrases uniques en leur genre, lui permet d'explorer son intériorité à un degré de profondeur psychologique rare. Sans multiplier les exemples de passages qui le montrent d'une manière limpide, on peut tout de suite indiquer l'évocation de son enfance quand il devait quitter le repas familial avec son atmosphère chaleureuse, le soir, pour retrouver la tristesse et même l'angoisse de sa solitude dans sa chambre. Il attendait alors, plein d'espoir et d'inquiétude, la venue de sa mère et c'est le bruit léger de son pas dans l'escalier qui enfin le calmait : je me souviens toujours avec émotion de cette évocation, inscrite dans ma mémoire et comme si je la lisais une nouvelle fois. Miracle d'une écriture qui continue de produire son effet sentimental après bien des années et dont sa forme même en est le vecteur ! Mais il y a aussi la capacité qu'a Proust d'évoquer et de ressusciter par sa mémoire d'autres épisodes de sa vie, comme son amour d'enfance pour Gilberte. La description qu'il en fait lorsqu'il se souvient d'elle dans la campagne de Normandie, son visage illuminé par le soleil et encadré par des aubépines, est éblouissante au sens propre : elle supprime la nuit possible de la mémoire et réveille ses sentiments, les fait *vivre* à nouveau, au présent, même si c'est sur fond de nostalgie. Autre flash de sa mémoire : il avait souvent visité Venise dans sa jeunesse mais, à l'âge où il était parvenu, il s'en souvenait difficilement, avec les éblouissements de ses souvenirs qu'il y avait occasionnellement connus. Or un jour son pied heurta (comme à Venise) des pavés équarris dans la cour de l'hôtel des Guermantes et brusquement tout lui revint avec une précision extraordinaire et enchanteresse qui abolît le passage du temps, comme par miracle ! C'est ainsi, donc, que fonctionnait l'affectivité individuelle de Proust, dans une forme littéraire qui la restituait avec une exactitude et une poésie rares !

Enfin et puisqu'il faut bien choisir et sacrifier, je parlerai de notre contemporain Modiano tant je me sens en symbiose avec son univers littéraire, qui n'est pas seulement « littéraire ». J'ai tout lu de lui, mais je ne choisirai pas tel ou tel livre puisque l'ensemble de son œuvre constitue un *continuum* qui déploie dans le temps et sous forme d'épisodes

---

<sup>22</sup> Ce thème de l'amour, avec sa séduction pour la « femme-mère », se retrouve par exemple dans *Le Lys dans la vallée* et d'autres auteurs l'auront aussi traité comme Flaubert dans *L'Éducation sentimentale*, où le héros, le jeune Frédéric Moreau, tombe amoureux, sur un bateau, d'une femme mariée, madame Arnoux, bien plus âgée que lui, qui l'aime mais se refuse à lui par fidélité à son mari. Tout à la fin de cette histoire (je passe sur les détails), ils se retrouvent avec leur amour toujours là, mais irréalisable, madame Arnoux se contentant de lui donner une mèche de ses cheveux qu'elle a coupée !

successifs la même expérience du temps affectif, familial (en un sens), personnel et amoureux, dans lequel le « je » est omniprésent même s'il n'est pas toujours prononcé ou énoncé. Mais dans tous les cas, ses personnages sont des ombres discrètes, parfois évanescences, à la recherche douloureuse d'eux-mêmes ou de quelqu'un d'autre à l'identité mystérieuse et dont ils ont besoin de se souvenir ou de le rencontrer pour être eux-mêmes. On est fasciné constamment par ce qui constitue bien des récits, mais d'une légèreté (si l'on peut dire) mêlée de profondeur, dans lesquels le contenu et la forme ne font qu'un, la fluidité du style traduisant celle de la vie des personnages, et inversement, sans que « rien ne pèse ni ne pose » On reste « hanté » par cette littérature dont « l'effet de vie » est empli de mystère puisqu'il renvoie à une vie elle-même mystérieuse, mais toujours là chez l'auteur et sans doute en nous, lecteur !

## La poésie

La poésie est sans nul doute le genre littéraire où la réciprocité de la forme et d'un contenu signifiant, puisqu'elle est faite de mots, est la plus grande en même temps qu'elle est un domaine où la sensibilité humaine peut s'exprimer ouvertement et à un niveau rare. J'en choisirai trois cas, contemporains, qui habitent ma vie à un point extrême puisque j'en lis des extraits chaque soir avant de m'endormir et pour m'apaiser, même si cela pourra paraître un peu étrange puisqu'elle n'est tout de même pas un somnifère ! Mais « effet de vie », à nouveau, au sens strict ici.

Il s'agit d'abord d'Aragon, le plus grand poète du siècle dernier selon moi. Sa poésie est incontestablement *signifiante*, chargée d'un sens fort dans au moins deux domaines : la politique et l'amour. Je laisserai de côté le premier qui a contribué pourtant à sa renommée publique due à son engagement communiste, y compris contre le nazisme durant la Seconde Guerre mondiale<sup>23</sup>. Je m'en tiendrai ici au poète amoureux de sa compagne Elsa Triolet (écrivaine elle-même) et l'aimant d'un amour qu'on peut dire « fou » (voir justement *Le Fou d'Elsa*) parce qu'extrême, à la fois enchanté, quasi religieux et irrationnel, et sans lequel il ne paraît pas pouvoir vivre, mais aussi tourmenté et jaloux du fait du passé amoureux de cette même Elsa - amour dont il est capable de dire : « *L'amour de toi qui te ressemble / C'est le ciel et l'enfer mêlés* »<sup>24</sup>. Cette souffrance jalouse d'un homme tout simple, il est capable de l'avouer avec un rare degré d'authenticité, tant il est parfois difficile à un homme de le faire, par orgueil masculin souvent. C'est ainsi que, dans le recueil *Elsa* (son plus beau poème d'ensemble), on le voit allongé auprès d'elle alors qu'elle dort, non pas apaisé par sa proximité mais inquiet et obsédé par ce dont elle rêve et qui peut l'éloigner d'elle. Au point de dire, plein de souffrance : « *Tu rêves les yeux large ouverts / Que se passe-t-il donc que*

---

<sup>23</sup> Cette dimension disons humaniste et militante dans des poèmes parfois didactiques, lui a valu d'être chanté par des chanteurs connus comme Ferré ou Ferrat et de devenir populaire, rencontrant *la vie* des gens ordinaires.

<sup>24</sup>Louis Aragon, *Elsa*, Paris, NRF, Poésie/Gallimard, 1959, p. 45.

*j'ignore* » »<sup>25</sup> et il ajoute plus loin que le domaine de son rêve est pour lui comme « *un pays secret à (ses) pas interdits* », dont le « *silence* » le ravage »<sup>26</sup>. Qui oserait encore se confesser ainsi ? D'autant que quand il dit sa vie intime, il le fait dans une forme poétique originale, pas classique du tout, mêlant vers longs et vers courts, avec même des rimes (ou des allitérations) qui sont rejetées au début du vers suivant. L'ensemble de sa forme d'écriture épouse donc l'espèce de chaos affectif qui est souvent le sien, elle en reflète la vie agitée.

Deuxième exemple de poète dont j'ai besoin pour me sentir *vivre*, mais ici en paix avec moi-même et le monde : Guillevic. Poète singulier car tous ses poèmes sont tournés vers les choses du monde extérieur, ce que le titre d'un de ses livres indique bien : *Paroi*, qu'on pourrait donc rapprocher du recueil *Le Parti pris des choses* de Ponge. Sauf que la singularité unique de Guillevic est non pas de décrire, fût-ce avec élégance, ces choses en tant qu'objets, mais de les faire parler subjectivement en leur prêtant son langage à lui, avec toutes ses préoccupations, des plus simples, concrètes, sensorielles ou affectives (amour, tendresse, inquiétude, etc.), aux plus complexes, à savoir métaphysiques, en l'occurrence métaphysiques (avec un tiret), dépassant le monde physique, s'inquiétant du sens ou non de l'univers pour lui qui est athée. *Paroi* en est l'exemple type puisque cette « *paroi* » est métaphoriquement ce que le questionnement métaphysique cherche à percer sans recevoir de réponse, Guillevic lui demandant même (il s'adresse à elle comme si elle pouvait parler) si au-delà de la paroi, il n'y aurait pas une autre paroi, mais qui serait, hélas, tout aussi muette ! Au-delà de ce texte magnifique, il y en a d'autres comme *Possibles futurs* ou *Maintenant* dans lesquels il fait donc parler les choses concrètes : une falaise en bord de mer, les vagues de celles-ci préoccupées de leur devenir avec les marées, etc., sans que cela verse dans le moindre animisme facile. Mais il y a plus : ses interrogations sur lui-même dans l'infini du monde et son silence, qui le renvoient son intimité, à sa finitude et à son intériorité, elle aussi muette malgré ses questions, comme dans ce poème (parmi d'autres) : « *Tu te sens être un pôle / Mais de quoi ? / De ce qui t'entoure ? / Ce n'est pas sûr. / Plutôt de ce qui t'a fait naître, / Qui vibre dans l'air, invisible, / Qui ne te quitte pas, / Qui te survivra.* » »<sup>27</sup>. Il y a là comme une phénoménologie de l'humain face à sa condition et à sa *vie* intérieure qui se donne à entendre ! A quoi on ajoutera la limpidité et la fluidité absolues de cette poésie, qui nous fait vibrer, par presque rien.

Dernier exemple, en un sens contradictoire avec ce qui précède : celui de Valéry. Car c'est bien un poète académique pour une large part, qui respecte les règles convenues de la versification, ce qui lui valut d'être académicien au sens officiel de ce terme. Sauf qu'il illustre parfaitement l'idée que l'art poétique est un mélange de forme (les sons) et de sens, lesquels se renvoient l'un à l'autre tout en réveillant notre expérience humaine. C'est ainsi que *Le Cimetière marin* n'est, si l'on veut, que la description objective d'un cimetière sous les

---

<sup>25</sup> *Id.*, p. 34.

<sup>26</sup> *Ibid.*

<sup>27</sup> Eugène Guillevic, *Maintenant*, Paris, NRF/Gallimard, 1993, p. 72.

pins et au bord de la mer. Sauf que son art de la forme, articulé à son extrême sensibilité, va lui permettre d'évoquer et de nous faire *sentir* un lieu « où tant de marbre est tremblant sous tant d'ombre »<sup>28</sup> au moyen d'un vers, entre autres, où les sonorités des mots répètent en quelque sorte ce qu'il voit et nous le font voir. De même, il est capable de nous faire entendre le silence d'un endroit où l'on se tait pour penser aux morts qui sont enterrés là et les respecter quand il écrit: « *L'insecte net gratte la sècheresse* »<sup>29</sup>, vers où le même jeu forme sonore/contenu nous restitue ce contenu, avec ce « plus » que Münch a très bien souligné : la présence de ce petit mot « *net* », plus doux, sans lequel la beauté du vers serait moindre, tant il est comme une éclaircie dans l'évocation aride provoquée par les autres sonorités. Et enfin, il avoue, un peu tourmenté (pas trop), qu'il « *hume ici (sa) future fumée* »<sup>30</sup> avant que « *tout rentre dans le jeu* »<sup>31</sup>. Portant il n'en reste pas là, le goût de ses joies sensuelles passées le rattrape, dont « *le cri des filles chatouillées* »<sup>32</sup> et il décide qu'il faut vivre malgré tout, par-delà le mensonge religieux de l'éternité ! Quelle leçon de sage humanité que la beauté des vers fait entrer en nous ! La poésie la plus amère ne nous fait pas oublier de vivre hors d'elle.

### La peinture, brièvement

Je n'insisterai pas beaucoup sur la peinture, l'ayant évoquée plus haut, sauf pour marquer à nouveau son paradoxe qui tient à ce qu'elle a bien un objet, donc un contenu extérieur à elle quand elle est figurative – la réalité objective, fût-elle humaine dans les portraits ou autoportraits, mais tout autant ou surtout quand elle peint les paysages naturels, sauf qu'elle n'en est pas une reproduction comme la simple photographie commerciale. Sa représentation des « choses » en est une « *re-présentation* », une présentation nouvelle qui porte l'empreinte du peintre non pas seulement techniquement, avec ses innovations, mais subjectivement du fait de son tempérament, qui peut varier énormément d'un peintre à l'autre. Il y a des peintures non seulement plus ou moins colorées, sombres ou lumineuses, plus ou moins organisées, mais tout autant gaies, joyeuses, emportées par l'enthousiasme vital ou sensuel et d'autres sombres, mélancoliques voire désespérées. Je ne reviens pas sur l'opposition picturale d'un Van Gogh et d'un Cézanne qui traduit aussi une opposition psychologique de leurs caractères respectifs, mais je pointerai seulement le cas de Vermeer, mon peintre préféré, qui peint des personnages dans l'intimité de leur logis, avec une activité ou posture apaisée comme *La Femme en bleu lisant une lettre*, dont l'apaisement est *signifié* par la couleur bleue, précisément, mais d'un bleu doux et nuancé sur fond d'un environnement où des beiges légers règnent. Qui ne comprend, sauf aveuglement, que la tranquillité de ce tableau renvoie à celle de Vermeer lui-même, dans une société commerçante

---

<sup>28</sup> Paul Valéry, *Poésies*, Paris, NRF, *Poésie/Gallimard*, 1995, p. 102.

<sup>29</sup> *Id.*, p. 103.

<sup>30</sup> *Id.*, p. 101.

<sup>31</sup> *Id.*, p. 15.

<sup>32</sup> *Id.*, p. 103.

riche, agitée par l'échange économique, et où l'on trouvait le calme chez soi, dans un cadre intime et protégé qui, dans ce tableau, suggère aussi une dimension d'intériorité dans laquelle on pouvait échapper à l'excitation mercantile ? On est loin d'une « forme pure » mais au contraire baigné dans la vie d'un lieu et d'une époque !

## La musique

Je me dois de terminer par la musique tant elle pourrait, dans une approche superficielle selon moi, donner raison à Espinosa selon qui, on l'a vu, elle serait une pure forme sonore s'adressant à l'oreille et lui plaisant dans un non-sens subjectif absolu qui la rend « *idiot* ». Et il est vrai que certains amateurs de musique sont d'abord sensibles à ce jeu de sons, refusant d'aller plus loin ou prétendant s'en contenter, sensibles aussi qu'ils sont aux performances sonores qu'on peut y trouver (harmonie, fluidité, douceur, discontinuités, contrastes, déchaînement, violence). Et quelques théoriciens de l'art musical ont précisé ce point comme Stravinsky ou alors l'ont suggéré, mais pour une part seulement, en mentionnant alors une autre face de la musique. C'est ainsi que Jankélévitch, lui, a pu dire que celle-ci était un mélange « *de sens et de non-sens* »<sup>33</sup> et non seulement du non-sens, ce à quoi on réduit superficiellement son approche. Enfin, ce qui reste vrai et explique l'erreur d'Espinosa, c'est que la musique dans son plus beau genre, à savoir la musique classique, quand elle n'est pas accompagnée de chants, donc de paroles comme la musique religieuse, ne profère *aucune signification explicite*, ce qui paraîtrait donner raison à ceux qui y trouvent seulement des sensations (extraordinaires au demeurant) *absurdes*, ne nous parlant pas.

Or je prendrai une position exactement inverse et soutiendrai qu'elle est *aussi* un langage, mais *muet* au sens où il *n'est pas proféré* et où on ne peut pas le traduire exactement, et ce d'autant plus que sa réception fait l'objet d'une interprétation personnelle, intuitive, chez l'auditeur. Mais il faut aller plus loin en distinguant quatre types de musique avec le registre disons « affectif » qui s'y exprime et en osant les hiérarchiser : les *sons*, quasiment à l'état simple ou pur pour la musique électronique ou concrète, dont les musiciens contemporains exploitent les résonances ; le rock qui joue sur les *pulsions*, ce qui explique qu'on puisse danser frénétiquement en l'écoutant ; le jazz (que j'aime beaucoup) qui joue sur les *émotions* ; et enfin la « noble » musique, la classique, dont le registre est celui des *sentiments* et qui s'écoute le mieux dans le « silence » du repli sur soi - étant admis que des communications peuvent avoir lieu entre ces quatre musiques<sup>34</sup>. Tout cela relève bien d'une expression *vitale*, mais je m'en tiendrai à la musique classique qui paraît enfermée dans son seul univers sonore, alors que ce n'est pas le cas, de Bach, Beethoven, jusqu'à Chopin en passant par Vivaldi (qui me ravit), Mozart et de nombreux autres. La musique m'émeut intensément sur toute la gamme des sentiments que je peux éprouver, de la tristesse, la souffrance (jusqu'à en pleurer)

---

<sup>33</sup> Vladimir Jankélévitch, *La Musique et l'ineffable*, Paris, Points Essais, 2015, 4<sup>ème</sup> de couverture.

<sup>34</sup> On remarquera que la forme sous laquelle la musique nous touche dans cette hiérarchie passe de l'extériorité corporelle à l'intériorité affective la plus grande !



jusqu'à la joie ou le sentiment du sublime : elle m'offre *hors de moi* ce que j'ai *en moi* et c'est sans doute dans son cas que « l'effet de vie » que l'art produit sur moi est le plus fort et le plus beau. Mais ce qu'il faut bien comprendre c'est le statut de cet effet vital : il est bien fait de sentiments mais qui ne sont pas seulement *provoqués* par la musique, car s'ils le sont c'est parce qu'ils sont *contenus* en elle, exprimant les sentiments de l'artiste lui-même et nous les *communiquant* ou les *réveillant* en nous, même si c'est sous un aspect qui nous est propre. Et l'on aura compris que ce contenu présent dans la forme n'est pas de l'ordre d'une signification exactement formulable mais d'un *sens vécu* qu'elle recèle. Et ce sens peut très bien nous renvoyer à une vie imaginaire à laquelle nous avons pu aspirer. Mais dans tous les cas c'est un « *je* » qui s'est manifesté et exprimé chez le musicien comme chez l'auditeur !

## Conclusion

Je peux alors conclure brièvement d'une manière qui pourra surprendre puisque je fais se rejoindre deux auteurs aux idéologies opposées : Nietzsche affirmant que « l'art est le grand "stimulant" de la vie »<sup>35</sup> et le psychologue marxiste Vygotski, qui en fait « une technique sociale du sentiment »<sup>36</sup>

## Références bibliographiques :

- Santiago Espinosa, *L'Inexpressif musical*, Paris, Les Belles Lettres, coll. Encre marine, 2013.
- Vladimir Jankelevitch, *La Musique et l'ineffable*, Paris, Points, 2015.
- Marc-Mathieu Münch, *L'Effet de vie ou le singulier de l'art littéraire*, Paris, Honoré Champion, 2015.
- Frédéric Nietzsche, *Humain, trop humain*, Paris, Gallimard, coll. Idées, 1968.
- Par-delà le bien et le mal*, Paris, Gallimard, coll. 10/18, 1973.
- Yvon Quiniou, *L'Art et la vie*, Paris, L'Harmattan, Le Temps des Cerises, 2015.
- Lev Vygotsky, *Psychologie de l'art*, Paris, La Dispute, 2005.

---

<sup>35</sup> Friedrich Nietzsche, *Le Crépuscule des idoles*, Paris, Gallimard/NRF, 1971, § 24, p. 122.

<sup>36</sup> Lev Vygotski, *Psychologie de l'art*, Paris, La Dispute, 2005, p. 33.

## 2 – La théorie de l’effet de vie et les autres arts

### La trajectivité comme un fondement de l’effet de vie.

#### L’emploi du verbe « voir » (*miru*) dans l’anthologie japonaise *Man’yōshū* (VIII<sup>e</sup> siècle) et la « musicalité du vivant » (*seimeichō*).

**Julie Brock**

Professeure émérite de l’université KIT (Kyôto)

#### Résumé

Quand on regarde les œuvres d’art japonaises, de quelque époque qu’elles soient, on est frappé par l’impression de vivant qui en émane. Cette impression est particulièrement prégnante lorsqu’on lit les poèmes du *Man’yōshū* (*Recueil des dix-mille feuilles*), une anthologie compilée au début du VIII<sup>e</sup> siècle et le plus ancien ouvrage composé entièrement en japonais. Ce phénomène n’est certes pas spécifique à la littérature japonaise. Le caractère le plus universel de la littérature, selon Marc-Mathieu Münch, réside dans l’effet produit par la lecture sur la psyché du lecteur, un effet que chacun ressent comme un supplément à sa propre vie et que M.-M. Münch dénomme un « effet de vie ». Dans la présente étude, nous nous proposons de questionner le bien-fondé de cette hypothèse. Dans la première partie, nous questionnons la signification du verbe *miru*, « regarder, voir », dans le contexte de cette culture profondément animiste. Nous en appelons notamment à Tsuchihashi Yutaka (1957-) pour mettre en évidence le caractère fusionnel d’un regard qui ne vise pas un objet, mais des choses animées d’une conscience et d’une vie. Dans la deuxième partie, nous employons les principaux invariants de l’effet de vie : pluralité, jeu, cohérence et ouverture, pour analyser un poème de Kakinomoto no Hitomaro (662-708) comprenant le verbe *miyu*, « apparaître, se donner au regard ». Suivant la méthode préconisée par M.-M. Münch, nous nous appuyons sur les effets de la lecture pour rechercher, à travers l’analyse du texte, les expressions et les images qui en sont objectivement la cause. Dans la troisième partie, nous présentons l’esthétique développée par Saitō Mokichi (1882-1953) sur la poésie du *Man’yōshū*. Pour établir un rapport entre cette esthétique et l’herméneutique de M.-M. Münch, nous examinons particulièrement le sens donné par Mokichi au vocable *shasei*, dénommant la relation qu’il établit entre le sentiment ressenti par le poète devant les choses de la nature et son expression dans un poème. Concluant à la nécessité d’inclure le point de vue du lecteur dans une réflexion sur la littérature (ou la poésie), nous en appelons au philosophe et orientaliste Augustin Berque (1942-) pour définir une aptitude de la conscience – la « trajectivité » – à relier une chose et l’interprétation qu’elle suscite (ou inversement). Empruntant aux pensées orientales, et notamment à la pensée japonaise, les prémisses d’une philosophie non

aristotélécienne, Augustin Berque pose les fondements d'une logique intégrant l'esprit et la matière dans une relation associative au lieu de les opposer dans le système binaire de la pensée occidentale. Nous puisons dans cette philosophie la matière d'une réflexion visant à fonder en théorie le rapport entre l'auteur et le lecteur. Notre conclusion est qu'une réalité proprement poétique s'institue dans la temporalité infime, rendue quasiment imperceptible par un effet de l'art, de la trajection qui s'opère entre la création et la réception.

### **Mots-clés**

*Man'yōshū* – mésologie – trajectivité – musicalité du vivant – *shasei*

### **Abstract**

When we look at Japanese works of art from any period, we are struck by the impression of life that emanates from them. This impression is particularly strong when we read the poems of the *Man'yōshū* (Collection of Ten Thousand Leaves), an anthology compiled in the early 8th century and the oldest work composed entirely in Japanese. This phenomenon is certainly not specific to Japanese literature. The most universal character of literature, according to Marc-Mathieu Münch, lies in the effect produced by the experience of reading on the reader's psyche, an effect that we can feel as a supplement to our own life, and which M.-M. Münch calls a 'life effect'. In this study, we propose to question this notion in relation to the poetry of *Man'yōshū*. In the first part, we examine the meaning of the verb *miru*, 'to look at, to see', in the context of the animist culture of this time. We refer in particular on Tsuchihashi Yutaka (1957-) to highlight the fusional nature of a gaze that is not directed at an object, but at things animated by consciousness and life. In the second part, we use the main invariants of the 'life effect' – plurality, play, coherence and openness – to analyse a poem by Kakinomoto no Hitomaro (662-708) that includes the verb *miyu*, "to appear, to give oneself to the gaze". Following the method described by M.-M. Münch, we rely on the effects of reading to search, through analysis of the text, the expressions and images that are objectively the cause. In the third part, we present the aesthetic developed by Saitō Mokichi (1882-1953) on the poetry of the *Man'yōshū*. In order to establish a relationship between this aesthetic and M.-M. Münch's hermeneutics, we examine in particular the meaning given by Mokichi to the term *shasei*, which denotes the relationship between the feeling felt by the poet in front of the things of nature and its expression in a poem. Concluding that it is necessary to include the reader's point of view in a reflection on literature (or poetry), we turn to the philosopher and Orientalist Augustin Berque (1942-) to define an aptitude of consciousness – called 'trajectivity' – to link a thing and the feeling it inspires (or vice versa). Borrowing from Eastern thought, and in particular Japanese thought, the premises of a non-Aristotelian philosophy, Augustin Berque lays the foundations of a logic that integrates mind and matter in an associative relationship instead of opposing them in the binary system of Western thought. We draw on this philosophy as the basis for a reflection aimed at providing a theoretical foundation for the relation between author and reader. Our conclusion is that a properly poetic reality is established in the temporality, rendered almost imperceptible by the effect of art, of the trajection that occurs between creation and reception.

### **Keywords**

*Man'yōshū* – mesology – trajectivity – musicality of life – *shasei*

## Introduction

Notre propos est d'interroger la thèse de l'effet de vie en examinant l'emploi du verbe « voir » (*miru*) dans la poésie du *Man'yōshū*<sup>1</sup>. Notre objet s'inscrivant dans le contexte d'une société et d'une culture très éloignées de la nôtre, nous en appellerons dans la première partie à une étude de Tsuchihashi Yutaka (1957-) pour montrer qu'à l'époque la plus ancienne – antérieure à 710 – l'acte de regard ne se concevait pas comme un mouvement du sujet vers un objet situé dans le monde extérieur. Tsuchihashi utilise l'expression *tamafuri* 「魂振り」 – composée de *tama* : « l'âme », et du verbe *furi* (infinitif *furu*) : « activer, mettre en branle » – pour dénommer une façon de regarder les choses comme si elles étaient animées d'une force capable de se retourner vers celui qui regarde. Ce double mouvement du sujet vers l'objet, et simultanément de l'objet vers le sujet, constitue, aux yeux de Tsuchihashi, le propre d'un regard pour ainsi dire « fusionnel » : un regard qui, projetant sa propre nature sur la chose qu'il a devant les yeux, est doué du pouvoir (magique) d'abolir la frontière entre l'objet regardé et le sujet qui regarde. Visées par ce regard comme une incarnation du même, les choses se chargent ainsi d'un supplément d'âme, d'un supplément de force, d'un supplément de vie. Empruntant le concept de « trajectivité » à la mésologie<sup>2</sup> d'Augustin Berque<sup>3</sup> (1942-), nous emploierons ce vocable pour formuler cette relation dynamique unissant le sujet et l'objet, le monde intérieur et le monde extérieur, le dedans et le dehors des choses<sup>4</sup>. En outre, nous examinerons plusieurs poèmes en nous efforçant de transmettre le plus concrètement possible une idée des croyances de l'époque et de ses implications dans l'écriture poétique.

Dans la deuxième partie, nous nous attacherons à démontrer l'utilité et la pertinence de l'effet de vie à travers une application portant sur un poème de Kakinomoto no Hitomaro (662-708)<sup>5</sup> – où le verbe employé n'est pas *miru* mais *miyu* (en japonais moderne *mieru*) : « apparaître, se donner à voir » –. D'après Marc-Mathieu Münch, le propre d'une œuvre réussie est de susciter l'intérêt du lecteur, d'ébranler sa pensée, de canaliser son attention, de jalonner le cheminement qu'il effectue dans les pas de l'auteur qui lui sert de guide. Cette hypothèse induisant la mise en œuvre d'un dispositif élaboré par l'auteur, M.-M. Münch propose d'éclaircir ce dispositif en partant de ses implications dans la psyché du lecteur. Il préconise notamment de lire le texte une première fois de manière à en ressentir les effets,

- 
- <sup>1</sup> Compilé au VIII<sup>e</sup> siècle, le *Man'yōshū* (*Recueil des dix mille feuilles*) est la première anthologie de poésie japonaise.
- <sup>2</sup> La mésologie est une science des milieux. Elle étudie de manière interdisciplinaire la relation des êtres vivants en général, ou des êtres humains en particulier, avec leur environnement.
- <sup>3</sup> Augustin Berque est un géographe, orientaliste, philosophe et traducteur français. Auteur d'une œuvre importante, ses travaux portent sur ce qu'il nomme « écoumène », au sens de la relation onto-géographique de l'humanité à l'étendue terrestre. Il refonde la science mésologique en la rattachant à une phénoménologie herméneutique.
- <sup>4</sup> Sur cette question, voir notre thèse de japonologie intitulée « *Une pensée trajectrice au fondement de la poésie japonaise. Réflexion traductologique autour des poèmes du Man'yōshū* » (EPHE, 2022).
- <sup>5</sup> Kakinomoto no Hitomaro est un prolifique et talentueux poète, chantre du système impérial et fondateur du système d'écriture dans lequel s'est fixée la langue vernaculaire. Son œuvre, riche en inventions et en trouvailles, témoigne d'une force créative, d'une liberté et d'une modernité remarquables.

puis de le relire de manière à repérer les mots, les expressions ou les images qui les ont produits. Ce principe méthodologique sous-tend une part d'introspection, d'où résulte inévitablement un investissement subjectif de la part de l'analyste qui se doit de l'admettre et de l'assumer. Mais du point de vue axiomatique, l'hypothèse qu'il existe un rapport entre les effets produits par la lecture et les éléments qui en sont concrètement la cause apporte au chercheur en littérature un axe fondamental en même temps qu'une assise théorique. La raison pour laquelle l'effet de vie intéresse la recherche sur la littérature est qu'elle porte en elle-même une méthode de réflexion qui, loin d'effacer ou nier le ressenti du chercheur, lui impose au contraire de préciser son intuition, de la modeler ou de la modifier en la soumettant au prisme de l'analyse. Ce procédé, consistant à questionner sa propre lecture à travers l'analyse minutieuse de l'œuvre, n'est pas seulement innovant, il nous paraît indispensable dans la perspective d'une réflexion critique. Dans la mesure où les hypothèses du chercheur ne peuvent être validées que par les éléments constitutifs du langage employé dans le texte, l'œuvre en elle-même se pose comme un outil de la critique. Notons qu'un mouvement rétrospectif est nécessaire pour rapporter l'intuition du lecteur aux formes de l'écrit. En soumettant le sentiment spontané du lecteur au jugement rétrospectif du chercheur, la subjectivité de l'un à la rationalité de l'autre, ce mouvement tend à réunir deux zones de la conscience. Nous voyons s'ouvrir dans cette opération une nouvelle perspective à notre réflexion. En effet, le style inhérent au poème (ou à l'œuvre de littérature) procède de la pensée qui se coule dans la matière, dans les formes, dans la constitution et la dynamique même du texte. Induisant que les éléments du langage procèdent d'une canalisation instituée par l'auteur, nous posons que la visée de l'écrit se décèle à travers la matérialité du texte, mais qu'elle ne découvre son objet véritable qu'à l'éclairage de la lecture. Ce qui nous intéresse ici est d'examiner le fonctionnement de cette correspondance – ou médiation – inhérente à l'écrit, en partant de notre place qui est celle du lecteur, et en analysant les ressorts de cette dynamique « trajective » en sorte que la composition réponde par elle-même aux questions qu'elle nous pose. En structurant l'analyse en fonction des principaux invariants de l'effet de vie, nous montrerons qu'ils fournissent un outil méthodologique efficace pour inventorier, analyser et interpréter les éléments qui travaillent à l'élaboration du poème et en font la valeur esthétique.

Nous appuierons notre troisième partie sur les travaux de Saitō Mokichi (1882-1953), où l'auteur interroge les impacts ressentis à la lecture du *Man'yōshū* au prisme de la poétique. Précisons d'abord que le *Man'yōshū* est le premier ouvrage composé entièrement en japonais, et marque par conséquent la formation de l'écriture japonaise. Kakinomoto no Hitomaro, auteur du poème étudié dans la deuxième partie, est surtout connu pour avoir fixé le système d'écriture jusqu'alors fluctuant en fonction des époques. Mais il est présenté par Mokichi comme un poète qui a parfaitement réussi à exprimer ses sentiments<sup>6</sup> en dépeignant la nature, et inversement, à spiritualiser la nature en exprimant ses sentiments. S'appuyant sur sa propre

---

<sup>6</sup> Saitō Mokichi, « Man'yō tanka seichō-ron [Sur le style des poèmes courts dans le *Man'yōshū*] », p. 303-326.

lecture de Hitomaro, et plus généralement du *Man'yōshū*, Mokichi témoigne d'une « musicalité » (*chō*) émanant de cette poésie, et qu'il entend comme une « musicalité de l'époque » (*man'yōchō*) ou « musicalité du vivant » (*seimeichō*).<sup>7</sup> Son point de vue est celui d'un phénoménologue. Interrogeant le contexte culturel, littéraire et social de la composition, il établit que le *Man'yōshū* traduit un goût esthétique en même temps qu'une vision du monde et un système de pensée propres au Japon de l'époque. Il convient de souligner que la composition d'un poème du *Man'yōshū* procède souvent d'une correspondance entre une chose présente au regard ou à l'esprit du poète et le sentiment qu'il ressent au moment de la composition. Étant donné que la poétique de l'ouvrage s'appuie sur les croyances, les mœurs et la pensée d'une civilisation orale encore prégnante à cette époque, nous pouvons former l'hypothèse que cette récurrence institue une forme de complémentarité entre le sentiment que le poète veut exprimer et sa représentation dans une chose de son environnement. Du point de vue de Mokichi, la poésie qui s'en dégage est une musicalité (*chō*) qu'il définit comme un effet *de vie* (*seimei*). Nous mettrons en lumière les fondements de sa pensée esthétique afin d'interroger l'« effet de vie » au prisme de la « musicalité » du *Man'yōshū*.

## 1 - Une force spirituelle du regard

Dans son article intitulé « L'emploi du verbe "regarder" dans le sens d'un supplément d'âme »<sup>8</sup> (1961), Tsuchihashi Yutaka explique de la manière suivante le sens dans lequel il emploie l'expression *tamafuri*. À l'origine, écrit-il, il existait des mots tels *hana-mi*, « admirer les fleurs », *yama-mi*, « contempler la montagne », ou *kuni-mi*, « contempler le pays », comme le faisaient les villageois à l'époque des premiers *utagaki*<sup>9</sup> après avoir gravi ensemble les sentiers d'une montagne. En regardant les fleurs, les montagnes ou le paysage en contrebas, ils se nourrissaient des beautés de la nature, ils les absorbaient telle une énergie vitale. L'action de regarder était considérée comme un moyen d'acquérir un surcroît d'énergie, de force et de vie.

### Le regard comme un « supplément d'âme » (*tamafuri-tekini miru*)

Pour illustrer l'expression *tamafuri-tekini miru*, Tsuchihashi donne l'exemple suivant :

水鳥乃 可毛能羽伊呂乃 青馬乎 家布美流比等波 可藝利奈之等伊芸<sup>10</sup>

Mizutori no / kamo no ha-iro no / aouma o / kefu miru hito wa / kagiri nashi to ihu

<sup>7</sup> D'après Mokichi, la comparaison du *Man'yōshū* avec le *Kokinshū* ou le *Shinkokinshū* montre qu'il existe un caractère spécifique dans le *Man'yōshū*, mais que cette spécificité est malaisée à définir (*ibid.*, p. 302-303).

<sup>8</sup> Tsuchihashi Yutaka, « "Miru" koto no tamafuri-teki igi [L'emploi du verbe "regarder" dans le sens d'un supplément d'âme] ».

<sup>9</sup> Le terme *utagaki* a une longue histoire. Il s'emploie depuis les temps anciens de la littérature orale jusqu'à l'époque de Nara au sens d'une « réunion poétique », mais il désigne une circonstance très différente selon la période considérée. Ces rencontres avaient un caractère convivial et festif aux époques les plus reculées, où seigneurs et paysans, femmes et hommes, jeunes et vieux, se réunissaient pour boire, manger et chanter des poèmes. Elles se transforment avec le temps pour devenir, à la fin du *Man'yō*, des cérémonies aristocratiques auxquelles participait l'empereur.

<sup>10</sup> *Man'yōshū*, vol. 20, n°4494. Shōgakukan, vol. 4, p. 452.



Qui verra aujourd'hui un cheval de la couleur des ailes des canards sauvages<sup>11</sup> vivra éternellement.

Ce poème fut composé à l'occasion d'un rituel appelé « cérémonie du cheval pommelé » (*aouma no sechie*)<sup>12</sup> qui se déroulait à la Cour impériale tous les 7 janvier. D'après Tsuchihashi, l'existence de ce rituel témoigne en elle-même de la croyance selon laquelle le fait de regarder un cheval permettait d'acquérir une énergie, une force et une puissance prodigieuses, formidables, surnaturelles.

Le mot *tamafuri* était employé, écrit-il, dans des temps encore plus anciens, pour dénommer un rituel qui, lui aussi, visait à octroyer aux âmes un supplément de vie. Les instruments de ce rituel étaient une épée, un miroir et des pierres précieuses, les trois objets symbolisant le pouvoir impérial, auxquels s'ajoutaient un cheval et un cygne destinés à être regardés. Le rituel se déroulait dans les jardins du palais afin de présenter au regard de tous l'émanation incarnée dans l'image d'une énergie vive et pure.

Mais l'acte de regard avait également le pouvoir de donner un supplément de force à l'objet regardé. Dans plusieurs des mythes décrits dans la *Chronique des temps anciens (Kojiki)* et les *Chroniques du Japon (Nihonshoki)*, les dieux combattent en se regardant face à face, le vainqueur étant celui qui fait baisser les yeux à son adversaire. Tsuchihashi donne pour exemple un passage de la *Chronique des faits anciens (Kojiki)* où le dieu Sarutabiko<sup>13</sup>, une divinité protectrice du panthéon shintoïste, refuse de partager la Terre avec Ninigi no mikoto qui est descendu du Ciel pour prendre le pouvoir sur les humains. Entre les dieux vernaculaires emmenés par Sarutabiko et la troupe armée qui accompagne Ninigi s'engage un affrontement sous la forme d'une confrontation du regard. Les soldats de Ninigi baissent les yeux devant Sarutabiko, signant ainsi leur défaite en même temps que la victoire de ce dernier. À ce moment du récit, Ama no Uzume no mikoto est déjà connue du lecteur. C'est elle qui avait dansé en ôtant sa jupe dans l'épisode bien connu où la déesse du soleil Amaterasu s'était cachée dans une grotte, plongeant le monde dans l'obscurité. La danseuse ayant suscité des rires et des réactions bruyantes, ce tapage avait attiré Amaterasu hors de la grotte, ce qui avait ramené la lumière dans le ciel. Compagne de Ninigi, Ama no Uzume remporte finalement la victoire contre Sarutabiko en usant du même procédé, puisque, devant le spectacle de cette déesse qui se déshabille en dansant devant lui, Sarutabiko finit par baisser les yeux. Sa défaite l'oblige non seulement à céder le passage à Ninigi mais également à lui

---

<sup>11</sup> Le mot *mizudori* signifie plus largement les oiseaux aquatiques.

<sup>12</sup> Dans le *Grand dictionnaire de la langue ancienne (Kogo-daijiten)*, l'expression § 𩇑𩇑𩇑 (aouma) est interprétée comme « un cheval à la robe noire et luisante ». Mais d'après François Macé, cette définition est problématique car le mot *ao* indique à cette époque une couleur entre le blanc et le noir. Notre cas d'étude semble lui donner raison, puisque l'expression *aonuma* est précédée des vers *mizutori no / kamo no ha-iro no* : « de la couleur des ailes des canards sauvages ».

<sup>13</sup> Ce dieu (Sarutahiko, Sarutabiko, Sarudahiko ou Sarudabiko selon les époques et les sources), fait partie des six *kami* à posséder le titre de *ōkami* : « les grandes divinités ». Les cinq autres habitant dans le Ciel, lui seul est une « grande divinité » terrestre. Il apparaît dans trois des textes fondateurs de la religion shintō : la *Chronique des faits anciens (Kojiki, 712)*, les *Chroniques du Japon (Nihonshoki, 720)* et un rapport historique du clan Inbe (*Kogoshūi, 807*). Dans le *Kojiki*, il intervient pour la première fois dans ce passage où il affronte l'armée de Ninigi no mikoto.

servir de guide. À travers ce récit, on voit que l'acte de regard n'est pas seulement le moyen d'acquiescer une force, mais qu'il permet également de produire un impact sur la personne regardée. Le regard apparaît comme une arme capable de terrasser l'adversaire.

Dans le *Man'yōshū* également, écrit Tsuchihashi, on trouve ce type de relation nouée par le regard. Dans les poèmes d'amour, par exemple, les expressions *kimi ga me* ou *imo ga me*, « tu me regardes [ou “vous me regardez”] »<sup>14</sup>, signifient le regard de la personne aimée en direction de soi. Dans ces occurrences, selon Tsuchihashi, le regard est une force travaillant à réunir deux âmes. L'acte de regarder la personne aimée aussi bien que l'émotion ressentie en étant regardé(e) par elle apparaît comme un moyen de fusionner avec l'autre, ce que Tsuchihashi entend comme une union spirituelle, une intégration des âmes qui s'interpénètrent et se mélangent.

### Les croyances populaires avant l'époque de Nara

Avant l'époque de Nara, les gens ordinaires, en regardant le feuillage des arbres, les fleurs ou les oiseaux, croyaient eux aussi en tirer un supplément de force.<sup>15</sup>

Tsuchihashi en donne l'exemple suivant :

三諸者 人之守山 本辺者 馬酔木花開 末辺方 椿花開 浦妙 山曾 泣兒守山<sup>16</sup>

Mimoro wa / hito no moru yama / motohe ni wa / ashibi hanasaki / suehe ni wa / tsubaki hanasaku / uraguhashi / yama so / nakuko moru yama /

Les sept premiers vers rendent à peu près le sens suivant : « Le Mont Miromo est entretenu par les gens [du village]. À sa base, les andromèdes sont fleuris. À son sommet, ce sont les camélias qui sont en fleurs. Quelle splendeur, cette montagne ! »

Le huitième vers est malaisé à traduire. Nous remarquons, dans les vers que nous avons grisés ci-dessus, la répétition de *moru yama*, une expression composée du verbe *moru*, « entretenir, garder, prendre soin », et *yama*, « la montagne ». La première occurrence ne présente aucune difficulté, le sujet grammatical étant clairement indiqué. *Hito no* (en japonais moderne *hito ga*) indique en effet que ce sont « les gens » qui prennent soin de la montagne. L'idée formulée de cette manière est que ces gens – les villageois – ont à cœur d'entretenir le mont Mimoro, qui est le domicile d'un dieu.

La difficulté, pour interpréter le sens du huitième vers, tient au fait que la marque grammaticale du sujet n'est pas indiquée. Certains spécialistes<sup>17</sup> interprètent la répétition de *moru yama* sous l'angle du parallélisme. Il découle de cette hypothèse que « les gens » (*hito*

<sup>14</sup> Les termes *kimi* et *imo* signifient respectivement « toi, mon bien-aimé » et « toi, ma bien-aimée ».

<sup>15</sup> C'est probablement la raison pour laquelle Tsuchihashi écrit le mot *tamafuri* en employant des *katakana*. S'il avait employé des *kanji*, cela aurait signifié qu'il ne parlait exclusivement que du rituel de la cour impériale que nous évoquons plus haut. Étant donné qu'il voulait élargir son propos aux mœurs de la société populaire d'avant la cour de Nara, il ne pouvait pas utiliser les *kanji*.

<sup>16</sup> *Man'yōshū*, vol. 13, n°3222. Shōgakukan, vol. 3, p. 387.

<sup>17</sup> Par exemple Itō Haku (1925-2003), Inaoka Kōji (1929-2021) ou les auteurs de l'édition Shōgakukan.

*no*) est sujet du verbe « garder » (*moru*) dans les deux occurrences. Le sens est alors que les gens prennent soin du mont Mimoro avec la même attention qu'ils accorderaient à un enfant qui pleure. Omodaka Hisataka (1890-1968), cependant, fonde son interprétation sous l'angle de la symétrie. De ce point de vue, c'est la montagne qui prend soin des enfants qui pleurent en contrepartie des soins que lui prodiguent les villageois.

L'hypothèse de Tsuchihashi est originale. Celui-ci interprète le verbe *moru* dans le sens de *mi-mamoru*, « garder l'œil sur [la montagne], [la] couvrir du regard, ne pas [la] quitter des yeux ». Posant qu'une spiritualité travaille dans l'acte de regard, Tsuchihashi imagine que les villageois, en regardant la montagne, croyaient en recevoir une force si bienfaisante qu'elle avait le pouvoir d'apaiser les petits enfants.

### Le regard amoureux

Pour illustrer la fonction du regard amoureux, Tsuchihashi donne plusieurs exemples parmi lesquels nous avons retenu trois élégies funèbres (*banka*).

#### Exemple 1

La note liminaire indique qu'il s'agit d'une élégie composée par Taikō, épouse de l'empereur Tenji, alors que celui-ci venait de s'éteindre.

鯨魚取 淡海乃海乎 奥放而 榜来船 辺附而 榜来船 奥津加伊 痛勿波祢曾 辺津加伊 痛  
莫波祢曾 若草乃 孀之 念鳥立<sup>18</sup>

Isanatori / ahumi no umi o / oki sakete / kogi kuru fune / he ni tsukite / kogi kuru fune / okitsukai / itaku na hane so / hetsukai / itaku na hane so / wakakusa no / tsuma no / omohu tori tatsu /

Dans la mer Ōmi où l'on pêche la baleine, ô rames des bateaux qui vous rapprochez du rivage, ô rames des bateaux qui croisent au large, ne battez pas les vagues avec force ! Les oiseaux que mon mari aimait tant se sont envolés.

Bien que l'acte de regard (*miru*) ne soit pas explicité dans l'original, Tsuchihashi pose que l'empereur aimait *regarder* les oiseaux. Il justifie cette hypothèse en rapprochant l'expression *omohu tori* : « les oiseaux qu'il aimait » de *mite-omohu tori* : « les oiseaux qu'il aimait *regarder* ». Pour saisir le sentiment exprimé dans ces vers, écrit-il, il faut imaginer que l'empereur aimait tellement regarder les oiseaux qu'il se réunit avec eux dans l'esprit de la poétesse. Son interprétation est une supplique adressée aux rameurs : « Ne les troublez pas ! Ne troublez pas les oiseaux que mon mari se plaisait tant à regarder ! » Il n'est pas nécessaire que le sens du regard soit explicité, selon Tsuchihashi, puisqu'il est connoté par le contexte d'une croyance assimilant l'esprit du défunt aux oiseaux qu'il aimait *regarder*.

#### Exemple 2

<sup>18</sup> *Man'yōshū*, vol. 2, n°153. Shōgakukan, vol. 1, p. 111.

Le poème suivant est composé par Kakinomoto no Hitomaro à la mémoire de Hinamishi no miko no mikoto<sup>19</sup>, fils de l'empereur Tenmu.

嶋宮 勾乃池之 放鳥 人目尔恋而 池尔不潜<sup>20</sup>

*Shimanomiya / magari no ike no / hanachi dori / hitome ni kohite / ike ni kazukazu /*

Les oiseaux élevés en liberté dans l'étang biscornu de l'île Shimanomiya aimaient tant être regardés qu'ils ne plongent plus dans l'étang.

### Exemple 3

Ce poème anonyme est composé par un poète qui vient de perdre sa femme.

隠来之 長谷之山 青幡之 忍坂山者 走出之 宜山之 出立之 妙山叙 惜山之 荒卷惜毛<sup>21</sup>

*Komoriku no / Hatsuse no yama / awo hata no / Ōsaka no yama wa / hashiride no / yoroshiki yama no / ide-tachi no / kuwashiki yama zo / atarashiki / yama no / aremaku oshimo /*

Le sens général est le suivant : « Le Mont Hatsuse qui abrite la contrée, et le Mont d'Ōsaka surmonté d'une forêt luxuriante, sont de forme parfaite, en longueur et en hauteur, et bien proportionnés. Penser qu'ils vont se détériorer, quel dommage ! » Pour interpréter le sens du poème, Omodaka prête au poète la pensée suivante : ma femme, de son vivant, aimait regarder le paysage du Mont Hatsuse et du Mont d'Ōsaka ! Maintenant que ses yeux sont fermés à jamais, les montagnes vont perdre la force de vie (*seimeiryoku*) d'où elles tiraient leur beauté<sup>22</sup>. En accord avec cette interprétation, Tsuchihashi écrit qu'il se crée à travers ce poème, comme dans les précédents, une forme de correspondance entre la personne qui regarde et les montagnes qui sont regardées<sup>23</sup>. Tous ces exemples illustrent à ses yeux le principe selon lequel, à l'époque du *Man'yō*<sup>24</sup>, le regard est doté d'une force magique. Capable de traverser la surface des choses pour pénétrer l'intériorité des formes, cette force opère un phénomène que Tsuchihashi compare à une « fusion », et qui se produit – nous synthétisons sa pensée – dans le monde invisible des esprits qui animent la matière.

Il faut préciser ici que la question abstraite et conceptuelle du « sujet » et de l'« objet » ne se pose en aucune manière dans la poétique du *Man'yōshū*. La raison cartésienne ne découvre aucune prise, et la binarité de la pensée occidentale n'a aucun fondement dans la

---

<sup>19</sup> *Miko* signifie le « grand prince », et *no mikoto* ajoute encore une nuance de respect. L'expression signifie à peu près « le très vénéré prince égal au soleil ».

<sup>20</sup> *Man'yōshū*, vol. 2, n°170. Shōgakukan, vol. 1, p. 121.

<sup>21</sup> *Man'yōshū*, vol. 13, n°3331. Shōgakukan, vol. 3, p. 444.

<sup>22</sup> Omodaka Hisataka, *Man'yōshū chūshaku (Notes sur le Man'yōshū)*, p. 231.

<sup>23</sup> Tsuchihashi évoque une autre interprétation posant que la tombe de l'épouse se trouve sur l'une de ces deux montagnes, et que l'époux se désole à la pensée que cette tombe va s'abîmer avec le temps. Tsuchihashi ne précise pas la source de cette interprétation. Il la cite seulement pour la critiquer : ce qui va s'abîmer, corrige-t-il, n'est pas la tombe, ce sont les montagnes qui constituent le sujet grammatical du verbe « se détériorer » (*aremaku oshimo*).

<sup>24</sup> Ce mot dénomme l'époque de la composition du *Man'yōshū* (environ VI<sup>e</sup> au VIII<sup>e</sup> s.), une période marquée par la formation de l'écriture japonaise.

culture animiste de cette époque, où les choses sont habitées par un esprit et les esprits s'incarnent dans les choses. Un arbre, une montagne, une rivière, une île, toutes les choses de l'environnement se perçoivent comme un logis pour un esprit divin conçu comme une entité vivante. Les êtres et les choses se confondent en fonction de la vie qui circule dans la sève des arbres comme dans le corps humain. En bonne logique, si toutes les choses de la nature appartiennent au règne du vivant, cette hypothèse induit nécessairement la notion d'un monde peuplé d'êtres spirituels, animés d'une sensibilité, d'un désir, d'une attente ou d'une intention. Dans une telle perspective, le regard ne procède pas d'un *sujet* et d'un *objet* ; son essence est une efficace visant à organiser la rencontre entre *deux subjectivités* qui, respectivement conscientes du regard de l'autre, s'unissent à lui pour partager une forme de vie.

Le champ d'étude de la poésie du Man'yō inclut les questions linguistiques, culturelles et historiques, et plus profondément, les interrogations sur la nature de l'humanité de cette époque. Quelle perception était celle des poètes au regard de ces « choses » qu'ils concevaient comme une incarnation spirituelle et vivante ? Cette question restera sans réponse, car l'origine de la poésie remonte à la civilisation orale, et les mythes de la formation du monde nous découvrent les traces d'une civilisation encore plus lointaine, nous laissant imaginer une humanité qui se représentait le soleil comme une divinité fondatrice. Cette manière de percevoir le monde entraîne en poétique une tendance à spiritualiser les choses. Mais comment établir le lien qui attache un poème japonais du VIII<sup>e</sup> siècle à l'universelle poésie ? Quel rapport peut-il exister entre un poème composé dans une langue et une culture archaïques, et la poésie transmissible dans les langues d'aujourd'hui ? De quelle nature est notre propre regard, à nous lecteurs contemporains, de langue et de culture étrangères, sur les poèmes japonais du *Man'yōshū* ? Telle est la problématique du questionnement que nous tournons vers la théorie de l'effet de vie.

## 2 - La thèse de l'effet de vie appliquée à l'analyse poétique

Dans cette deuxième partie, nous nous proposons d'étudier un poème de Kakinomoto no Hitomaro au prisme de cette pensée théorique. Pour introduire brièvement cet exercice, il convient de préciser d'abord le sens des concepts que nous emploierons pour structurer notre analyse. L'objet de la recherche menée par Marc-Mathieu Münch au titre de l'« effet de vie » se résume dans la question : « Qu'est-ce que la littérature ? » Cette question est documentée par de très nombreuses citations, extraites des essais, critiques, préfaces, journaux intimes ou lettres épistolaires, laissées par des auteurs qui ont interrompu pour un moment leur activité de création pour témoigner de leur propre expérience de lecture. Le choix de ce corpus est fondé sur l'hypothèse que les auteurs de littérature en sont également des lecteurs avisés, tout particulièrement quand ils sont parmi les écrivains les plus reconnus dans le monde et qu'ils ont laissé à la postérité des chefs-d'œuvre. Considérant que le succès ou la longévité d'une œuvre porte la preuve la plus incontestable de la maîtrise de son auteur, il se fonde sur l'histoire de la littérature pour justifier le critère de sélection des auteurs qu'il introduit dans

son corpus comme étant les plus légitimes pour répondre à son questionnement visant à définir la littérature. Ayant ainsi défini son champ d'étude, il réunit une documentation extrêmement riche et diverse à laquelle il pose tout d'abord la question de savoir pourquoi une œuvre est reconnue *de littérature*. Les motifs attendus de son vaste corpus sont évidemment nombreux et variés, mais le point de vue d'ensemble se résume dans le fait qu'ils se rapportent le plus souvent aux effets produits par la littérature sur le lecteur. Son analyse vise à répertorier les effets décrits à travers ces témoignages, puis à les catégoriser afin d'en établir le classement. Dans son système de pensée, les effets décrits par des lecteurs sagaces et qualifiés sont indicateurs des fonctions qui travaillent à l'élaboration d'une œuvre « réussie ». Découvrant que la plurivalence, le jeu, l'ouverture et la cohérence sont les principales fonctions qui travaillent à la réussite d'une œuvre de littérature, il en fait les premiers invariants de la théorie de l'effet de vie.

Pour expliquer rapidement le sens dans lequel nous entendons ces invariants, la « plurivalence » procède des expressions imagées, des métaphores, des citations, des mots à double sens et autres ambivalences induites par l'ambiguïté du langage. Le « jeu » se caractérise par les inventions du poète, les astuces propres à son activité *en tant que poète* ; ce sont les trouvailles et les découvertes où le conduisent à la fois les contraintes esthétiques et la liberté d'imagination. L'« ouverture » se produit d'un dispositif élaboré par le poète pour articuler le cheminement du lecteur, lui indiquer la direction à suivre en sorte qu'il avance dans ses traces. Elle vise à créer une complicité avec le lecteur, à entraîner son imagination à travers les articulations du discours, à lui représenter le monde où se tient le poète comme si c'était son propre monde, à lui ménager des passages par lesquels il pourra s'infiltrer dans ce monde pour « vivre », pour ainsi dire « de l'intérieur », l'expérience vécue par le poète au moment de la composition. En se coulant dans l'intériorité du monde poétique, en s'immergeant dans l'œuvre qu'il est en train de lire, c'est ainsi que le lecteur, selon M.-M. Münch, peut entrevoir le véritable objet de la création. Enfin, le quatrième invariant est celui de la « cohérence » qui établit l'unité de l'œuvre du point de vue de la logique aussi bien que de l'esthétique du discours.

Pour en venir à notre exercice d'application, nous avons déjà mentionné le nom de son auteur, Kakinomoto no Hitomaro, l'un des poètes les plus représentatifs de l'époque du Man'yō. Particulièrement reconnu pour son apport à la formation de l'écriture japonaise, Hitomaro est également fameux pour sa dévotion à l'égard de l'empereur Tenji (626-672). Voici l'énoncé de notre cas d'étude dans sa graphie ancienne et dans la translittération latine, suivi de notre traduction. Notre réflexion portant sur une possible correspondance entre les invariants de l'effet de vie et les formes esthétiques de l'original, il va de soi que cette traduction ne constitue pas ici le sujet de notre propos ; nous la donnons simplement à l'usage des lecteurs non spécialistes.



天離 夷之長道從 戀來者 自明門 倭嶋所見<sup>25</sup>

*Ama-zakaru hina no nagachiyu / kohi-kureba / Akashi no to yori / Yamato-shima miyu*

Après nous être enfoncés dans les terres éloignées du Ciel, parvenus au détroit d'Akashi, le cœur battant, nous aperçûmes l'île du Yamato.

### Plurivalence

La « plurivalence » produit un effet de résonance sensible dès le premier mot du poème : *ama-zakaru*, « éloigné du Ciel », lequel appartient à la catégorie des « mots-oreillers » (*makura-kotoba*)<sup>26</sup>, un terme de poétique désignant certains mots du lexique qui doivent être immédiatement suivis d'un autre mot fixé par convention. En l'occurrence, la locution *ama-zakaru* s'emploie devant le mot *hina*, « les contrées extérieures à la capitale », et ne peut s'employer autrement. La formule *amazakaru hina* signifie littéralement « les contrées éloignées du Ciel ».

La scène décrite par le poème est le spectacle de l'île du Yamato (*Yamato-shima*) qui se découvre au regard de Hitomaro. Le Yamato est l'ancien nom du Japon, et sa capitale est le lieu de résidence de l'empereur. D'après Iwashita Takehiko (1946-), spécialiste de l'œuvre de Hitomaro, le palais impérial définissait le centre de la cosmogonie de l'époque, en opposition avec les territoires « éloignés du Ciel ». L'île du Yamato évoque spontanément, pour les lecteurs de l'époque, le palais éclairé d'une lumière radieuse (*ama* signifie « le ciel »), au contraire des « contrées éloignées » (*hina*), qu'ils considéraient comme des terres sauvages où régnaient l'obscurantisme et la barbarie. Au moment où il composa ce poème, Hitomaro revenait d'un long voyage en bateau. Aussi la terre qu'il aperçut du bord n'était-elle pas simplement une île, mais une île pour ainsi dire transcendée par la présence de l'empereur, un haut-lieu de la cosmogonie divine, une incarnation du pouvoir qui s'étend depuis le Yamato jusqu'aux contrées lointaines.

### Jeu

Nous remarquons le verbe composé *kohi-kureba* : « venir d'un cœur aimant ». La trouvaille de Hiromaro est ici d'exprimer sa vénération de l'empereur en employant le verbe *kohi* (infinitif *kohu*), « aimer », souvent employé dans les poèmes d'amour. Aoki Takako<sup>27</sup>

<sup>25</sup> *Man'yōshū*, vol. 3, n°255. Shōgakukan, vol. 1, p. 175.

<sup>26</sup> Le terme *makura-kotoba*, littéralement « mot-oreiller », désigne une figure de rhétorique datant d'une époque où l'écriture n'existait pas encore et où les poètes, qui improvisaient leurs compositions en public à la manière des anciens aèdes grecs, utilisaient certaines formules stéréotypées pour compléter rapidement le nombre de vers fixé par la métrique. On pourrait comparer les *makura-kotoba* aux épithètes grecs (Ulysse *aux mille ruses*, Achille *aux pieds légers*), mais cette comparaison n'est pas satisfaisante car la fonction des *makura-kotoba* n'est pas simplement adjectivale, et procède de la syntaxe du langage poétique. Voir Julie Brock, « Modernité et universalité des poèmes d'amour du *Man'yōshū*. Une brève histoire de la réception des *sōmonka* n°92 et 94 (v. 2) », *Japon pluriel 14. Actes du quatorzième colloque de la Société française d'études japonaises*, p. 451-460.

<sup>27</sup> Aoki Takako, « L'amour dans le *Man'yōshū* – Le fondement de la culture japonaise », in Julie Brock (éd.), *Les tiges de mil et les pattes du héron. Lire et traduire les poésies orientales*, vol. 2, p. 399-408.

(1920-2018) nous apprend que « l'amour » (*kohi*) chanté dans les poèmes du *Man'yōshū* traduit une forme de désir spirituel et charnel. Il exprime généralement la souffrance ressentie dans l'absence, le manque ou la séparation. Aoki explique également que l'amour vécu dans sa plénitude engendre dans l'esprit des amants une prise de conscience de soi. Selon elle, l'amour est chanté comme une force supérieure à la vie ; il a besoin, pour exister, de toutes les ressources de l'individu qui s'y engage corps et âme. Sa principale caractéristique est le désir irrépensible, le besoin ressenti comme une nécessité absolue, de se tourner vers l'autre. Dans la mesure où la thématique de l'amour met au jour une conscience qui annonce la modernité, écrit-elle en substance, elle constitue un terrain fondamental dans la construction culturelle du Japon. En résumé, la spiritualité fervente des poètes du *Man'yō* se conjugue avec une sensualité surprenante de liberté – à nos yeux d'Occidentaux – pour former la conception d'un amour fusionnel, ou plus justement, d'un amour tendu par un désir fusionnel. Si nous rapportons cette notion de l'amour à celle du regard développée par Tsuchihashi, nous trouvons la même idée d'un désir tendant à la rencontre de l'autre. L'autre du regard et l'autre de l'amour se rejoignent dans cette aspiration qui s'accomplit dans la rencontre.

C'est un désir enflammé par une longue séparation, quasiment une souffrance qui s'exprime dans notre poème à travers cet emprunt au lexique amoureux. L'emploi du mot *kohi* permet de faire ressentir au lecteur le ravissement que procure au poète, arrivé au détroit d'Akashi, le paysage qu'il a passionnément désiré revoir. Remarquons que la locution *kohi-kureba* constitue le troisième vers du poème qui en compte cinq. C'est justement ce vers médian qui opère la transition entre la temporalité du voyage – « après nous être enfoncés dans les terres éloignées du Ciel » – et celle du retour vers le Yamato. Un glissement sémantique s'opère dans ce passage où le poète dévoile le sentiment qu'il porte dans son cœur : la douleur d'une longue séparation en même temps que la joie de retrouver la personne aimée.

### *Ouverture*

L'« ouverture » se produit du verbe conclusif *miyu* : « apparaître devant les yeux, se donner à voir ». Campant la personne du poète devant le paysage qu'il voit, l'emploi de *miyu* instaure une relation telle que chacun des lecteurs peut *voir ce que voit* le poète ; c'est-à-dire qu'il ouvre un passage par lequel tous les lecteurs peuvent se rendre à la place où se trouve le poète pour « voir », comme lui, le paysage du Yamato. Employé avec la locution *kohi-kureba*, « venir d'un cœur aimant (désirant) », le verbe *miyu*, « se donner à voir », laisse entendre une identité entre l'objet d'amour (ou du désir) et l'objet du regard. Le mot *kohi* exprime la joie du poète en découvrant ce paysage qui lui a terriblement manqué. Mais l'île du Yamato, nous l'avons vu, comporte une évocation du palais impérial. Les outils de la poésie employés par Hitomaro fonctionnent comme un éclairage permettant au lecteur de voir le paysage en même temps qu'il aperçoit l'image du palais qui s'y inscrit comme en filigrane. Cette évocation ne laisse aucun doute sur la nature du sentiment que le poète porte à l'empereur. Étant donné que

la culture du Yamato est très distante de la nôtre, il convient de contextualiser ce phénomène en un lieu et un temps où chacun des lecteurs peut s'identifier à Hitomaro, ou plutôt à la dévotion qu'il voue à l'empereur. La croyance en la divinité impériale étant un lieu commun à l'époque, la même source irradie de lumière le paysage du Yamato, sous les yeux du poète aussi bien que dans l'intériorité du lecteur. Par un retournement qui s'effectue au terme de la lecture, et grâce à l'ouverture opérée par le verbe *miyu*, le sentiment exprimé par Hitomaro s'infiltré dans le cœur et l'esprit du lecteur. Celui-ci s'unit avec le poète dans la même adoration d'un empereur aimé de tous. La raison du poème se résout dans ce lien unissant le poète avec ses contemporains, et tous les aspects de la forme tendent à sceller cet accord. Dans les profondeurs philosophiques de l'art de Hitomaro, nous devinons un désir d'universalité. En créant une image subliminale de l'empereur bien-aimé, puis en retournant cette image vers le lecteur en employant le verbe *miyu*, il sème l'idée d'un même regard partagé par tous.

### *Cohérence*

La « cohérence » de ce poème, son unité se cristallise dans le toponyme « Yamato-shima ». Celui-ci dénomme le paysage qui se découvre en tant qu'objet du regard, mais il symbolise également une entité spirituelle évoquée au début du poème par l'expression *ama*, « le Ciel », employée en poésie ancienne dans le sens du monde où vivent les esprits divins. D'un point de vue pragmatique, Yamato représente la destination du trajet accompli par Hitomaro. C'est la terre qui, le rapprochant de l'empereur, lui procure un sentiment de joie. Enfin, « Yamato » indique également un lieu topographique auquel s'attache une symbolique politico-religieuse. La biographie de Hitomaro nous informe de son dévouement au service de l'empereur. Un lien d'amitié profond unissait personnellement les deux hommes. Du point de vue de la fonction publique, c'est-à-dire dans son activité en tant que poète, Hitomaro est connu pour être un fidèle et loyal zéléateur du système impérial. Cette perspective éclaire la raison du poème, c'est-à-dire, à nos yeux, sa véritable signification. Nous avons noté les nombreuses coïncidences qui enrichissent le sens du mot « Yamato ». La forme poétique elle-même n'est-elle pas fondée sur l'intention du poète, non seulement d'exprimer le sentiment qu'il éprouve pour l'empereur, mais de le diffuser parmi ses contemporains ?

En conclusion, nous avons montré que la « plurivalence » s'opère dans le poème de Hitomaro du « mot-oreiller » *ama-zakaru*, où le mot *ama*, « le Ciel », a pour effet d'élargir le champ de la lecture. Cette figure du langage poétique permet d'ancrer l'interprétation du poème dans les fondations symboliques de l'imaginaire collectif. Le « jeu » s'instaure par l'emploi, récurrent dans les poèmes d'amour, du mot *kohi*. Exprimant le caractère passionnel et absolu du désir, celui-ci opère un glissement sémantique entre l'attachement amoureux et la vénération de l'empereur. Le sentiment du poète est sublimé par cette expression qui représente l'empereur sous la figure de la personne aimée. Cependant, nous remarquons que

l'empereur n'est pas mentionné explicitement. Dans la symbolique de Hitomaro comme dans la conscience de ses lecteurs, celui-ci s'incarne dans la représentation du Yamato, laquelle, par une médiation opérée par *ama*, s'attache à la symbolique du Ciel où se règlent les affaires divines. Dans la réalité vécue par le poète, cependant, le Yamato marque la destination du voyage. La « cohérence » du poème s'opère de cette symbolisation d'un lieu qui se trouve à la fois sur la terre et au ciel, dans le règne des humains comme dans celui des esprits. L'effet d'« ouverture », à nos yeux, se produit du verbe *miyu*. Ayant le sens d'apparaître au regard, ce verbe indique le moment où le paysage surgit devant les yeux du poète. C'est une aspiration profonde exprimée par le mot *kohi*, un désir du corps et de l'âme que vient combler dans cet instant la vue du Yamato. Physiquement, le paysage est celui d'une masse montagneuse, mais symboliquement, il apparaît sous un éclairage céleste attesté par le mot *ama*. En outre, la vue sur le Yamato se donne à partir d'un bateau qui se rapproche des côtes. Ne peut-on imaginer que, par une illusion d'optique causée par le mouvement du bateau vers les côtes, cette divine apparition semble s'avancer au-devant de lui ? Soulignons enfin que le toponyme « Yamato » porte l'indication grammaticale du sujet. Cela indique que le sujet de l'acte n'est pas la personne de Hitomaro, mais le paysage lui-même qui se dévoile devant son regard. Par ce dispositif, les montagnes semblent agir comme un aimant pour attirer le regard, ou plutôt *les* regards, car le poète est probablement entouré de compagnons de voyage dont les yeux sont fixés dans la même direction. Le lecteur lui-même, qui suit le cheminement du poème, obéit à cette injonction ordonnée par le verbe *miyu*, de « voir », ne fût-ce qu'en imagination, les montagnes qui s'élèvent à l'approche du bateau. Partageant cette vision majestueuse avec le poète et ses compagnons, son angle de vue est déterminé par la construction du poème qui le met en prise avec le Yamato. La finalité du poème n'est-elle pas de lui faire partager la perception de Hitomaro ? Et l'intention du poète n'est-elle pas de transmettre à ses contemporains le ravissement qui l'étreint personnellement à la vue du Yamato ? Dans cette perspective herméneutique, l'acte poétique viserait à donner forme au sentiment qui constitue l'objet de la création. Si l'on s'en tient donc aux aspects de la forme, la terre du Yamato signifie poétiquement un lieu sacré incarnant la figure impériale, un lieu auréolé de gloire. Du point de vue narratif, elle indique la destination d'un voyage. Dans l'esprit du lecteur, elle se forme comme une image évoquant le bonheur, la satisfaction et la plénitude ressentis par le poète au moment de la revoir après une longue absence. Comme si le sentiment se coulait à travers les formes, il parvient à s'infiltrer dans la psyché du lecteur lorsque celui-ci arrive sur le verbe conclusif, suscitant en lui-même, c'est-à-dire faisant naître dans sa propre intériorité, l'émerveillement du poète devant le surgissement qui se produit devant ses yeux. Le lecteur ne peut pas voir, physiquement, ce que voit le poète, mais il peut saisir très clairement la vision, la pensée, le sentiment qu'il en a.

### 3 - La « musicalité du vivant » (*seimeichō*)

Pour expliquer le phénomène opératoire de la « musicalité du vivant » (*seimeichō*), Mokichi emploie le mot *shasei* 「写生」. Il définit ce terme de la manière suivante :

実相に観入して自然・自己一元の生を写す。これが短歌上の写生である。<sup>28</sup>

Jissō ni kannyū shite shizen, jiko ichigen no sei wo utsusu. Kore ga tankajō no shasei de aru.

Nous en donnons la traduction en substance :

Dans un poème court (*tankajō* 短歌上), le phénomène qui consiste à regarder un aspect de la réalité changeante afin de l'assimiler, de se l'approprier jusqu'à pouvoir exprimer avec des mots l'unité qui s'est produite entre le « moi » et le spectacle de la nature : voilà le processus que je dénomme *shasei*.

Notre interprétation se fonde sur le lexique employé par Mokichi dans la définition du mot *shasei*. Ainsi, il emploie dans cette définition le mot *jissō* 「実相」. Généralement interprété dans le sens de la « réalité », le mot signifie cependant une réalité différente de celle que la langue japonaise dénomme ordinairement *genjitsu*. Comportant une notion dynamique qui n'existe pas dans le vocable courant, ce qu'il exprime est « un aspect » 「相」 (*sō*) de la réalité changeante.

Mokichi emploie également le mot *kannyū* 「観入」 dont le sens fondamental est indiqué par l'idéogramme 「観」 (*kan*) : « regarder avec insistance, contempler, observer longuement ». En ajoutant l'idéogramme 「入」 (*nyū*), « pénétrer », Mokichi forme le sens d'« intégrer la perception dans la psyché, assimiler la chose perçue, ou s'approprier l'aspect visuel [d'un objet de la réalité] ». En japonais moderne, cette expression se dirait *mite hairi-komu* : « se pénétrer de ce que l'on voit ».

Le verbe *utsusu* 「写」 signifie « exprimer » (en japonais moderne *hyōgen suru*) ou « réaliser » (*jitsugen suru*). Dans la pensée de Mokichi, il a le sens de « montrer, rendre visible, donner à voir » (*omote ni dasu*). L'expression *ichigen* 「一元」 (synonyme *ittaiika* 一体化) signifie « devenir un, fusionner en une seule entité ». Enfin, le mot *sei* 「生」 « la vie » porte l'idée que sujet et objet de la perception fusionnent en une seule entité *du vivant*.

À travers l'examen des différents termes employés par Mokichi, nous voyons que le sujet de la poésie procède du regard que les poètes et ses contemporains portent à l'intérieur d'eux-mêmes en même temps que sur les choses du monde extérieur. La « fusion » entre objet et sujet s'opère d'un regard qui se pénètre de ce qu'il voit. Il en découle que, dans la composition poétique, le monde extérieur fusionne avec le monde intérieur pour former un seul horizon, découvrant un monde nouveau, habité par un être dualisé qui constitue à proprement parler le « sujet » du poème, sa poésie.

Dans la pensée de Mokichi, le mot *shasei* définit un double mouvement incluant la perception, ou plutôt l'impression produite sur la rétine par un aspect de la réalité changeante,

<sup>28</sup> Saitō Mokichi, « Tanka ni okeru shasei no setsu [Comment recréer la vie dans un poème court ?] », *Saitō Mokichi zenshū* (*Œuvres complètes de Saitō Mokichi*), p. 804.

et son expression dans les mots d'un poème. Ce que le poète ressent au moment où il se pénètre de la réalité par une forme de perception que Mokichi dénomme *kannyū* (un regard pénétrant) est une émotion qu'il n'a jamais éprouvée auparavant. Parce que cette émotion se renouvelle à travers chacun des regards du poète sur le monde, écrit Mokichi, le terme *shasei* ne peut pas s'employer dans un sens doctrinal, et il serait impossible de le classer dans un lexique conceptuel. S'il devenait l'objet d'une théorie de l'art ou de la littérature, poursuit-il, il se réduirait à une simple vue de l'esprit et perdrait son essence qui est une efficace de la création. Le terme *shasei* ne se définit qu'en tant qu'une fonction essentielle de la création. Dans ce mot, le terme *sei*, « la vie », est employé dans un sens proche de *shizen*, « la nature » (au sens environnemental, ou, en suivant Augustin Berque, au sens du « milieu ambiant »). Mokichi n'approfondit pas cette analogie, sauf à répéter que l'acte de création (*shasei*) a pour objectif d'exprimer le sentiment qui survient dans le cœur du poète *en même temps* qu'une chose ou un paysage se manifeste devant son regard (ou lui vient à l'esprit).

L'hypothèse que *shasei* est une activité qui ne s'accomplit (et ne peut s'accomplir) qu'à travers la création induit que chacun des poètes peut en faire l'expérience. Un poème n'étant pas une représentation de la vie, mais une forme de la vie elle-même, l'expérience poétique se conçoit avant tout comme un moment du vécu. Telle est justement la raison, conclut Mokichi, pour laquelle cette activité ne se prête pas à la théorie.

En résumé, la vie qui est dans la nature et celle qui anime le poète se mélangent et fusionnent dans le processus dénommé 「写生」 (*shasei*), un terme employé au Japon, même encore aujourd'hui, pour parler de la poésie aussi bien que de tous les arts <sup>29</sup>. Pour le formuler simplement, le poète se pénètre d'un aspect de la nature, et tout en dépeignant ce qu'il voit (ou ce qu'il imagine), il exprime simultanément ce qu'il ressent. Un rapport spontané s'opère entre la perception et la création, induisant deux mouvements parfaitement synchronisés. C'est pour ainsi dire un mouvement réflexif qui rapporte le sujet qui regarde à la chose qu'il voit. Abolissant la différence entre le sujet et l'objet, cette propriété est celle d'une conscience intégrative : une conscience qui réunit tous les aspects du monde dans la contemporanéité qui leur est commune. Le propre du regard, dans cette perspective, est une conscience de la vie qui habite la nature. Son essence est un moment partagé par les choses en même temps que les êtres. La fonction du poète serait de capturer ce moment du vécu, de le saisir instantanément pour l'incruster vivant dans les mots du poème.

Nous avons noté que Saitō Mokichi associe l'« effet de vie » produit par la lecture du *Man'yōshū* à un effet de « musicalité ». Bien entendu, cette « musicalité » peut s'entendre au sens de la récitation qui, à l'époque de la composition, se déroulait en public à l'occasion de « réunions poétiques » (*utagaki*). Une subjectivité que l'on partage avec un autre, ou la présence à soi-même d'une subjectivité *autre*, cette sensation intime ne se produit-elle pas de

---

<sup>29</sup> *Shasei* était à l'origine un terme qui s'employait pour la peinture. Il signifiait « imiter la nature pour transmettre le sentiment qu'elle nous inspire ». Dans tous les cas, l'expression artistique vise à montrer les beautés de la nature tout en dévoilant les sentiments qu'elle inspire au poète. 「写生とは、自然の生と芸術家の生の融合である」 (*shasei to wa, shizen no sei to geijutsuka no sei no yūgō de aru*).



la parole portée par la voix du récitant ? Le terme de musicalité, dans la pensée de Mokichi, pourrait également signifier l'harmonie qui se crée entre la parole du poète et la voix qui résonne à l'intérieur de nous-même lorsque nous lisons – ou disons – un poème. Mais plus fondamentalement – car les poèmes du *Man'yōshū* sont composés dans une langue que les lecteurs contemporains ne lisent ordinairement que dans une transcription en japonais moderne, cette « harmonie » pourrait dénommer le sentiment ressenti dans la lecture de ces poèmes. Par le rythme et les sonorités, par le choix des mots et des images, par les évocations suscitées par la grammaire du langage, par la situation du poète et par la description de la scène qui se déroule dans la temporalité du poème, se produit en effet un sentiment de plénitude ou d'intégrité. La subjectivité du poète s'attache indissolublement à la forme qui la traduit, si bien que le terme employé par Mokichi traduirait alors, non seulement l'unité du lien qui se forme entre le sujet et l'objet, le monde intérieur et le monde extérieur, l'être et la chose, etc., mais plus fondamentalement, l'unité du rapport humain qui se forme par la médiation du poème. Imaginons que la conscience du lecteur s'intègre dans la temporalité du poème qu'il est en train de lire. Dans cette hypothèse, le lecteur pour ainsi dire se dédouble, c'est-à-dire qu'il partage avec le poète la temporalité du poème qu'il est en train d'écrire. Générant une coïncidence entre l'activité du lecteur et celle du créateur, cette interprétation induit un accord fondamental entre deux subjectivités séparées et distinctes, deux individualités qui se rejoignent dans l'intériorité de leur être, nouant une relation fusionnelle qui se ressent comme une vibration, une harmonie, un unisson. Pour rendre compte de ce phénomène, il semble nécessaire de passer outre les limites d'une pensée purement rationnelle. Le lien entre le lecteur et le poète constitue son unité dans la temporalité du poème qui remplit la fonction médiatrice, mais ce lien relève de l'expérience sensible, et l'unité qu'il produit se manifeste comme une sensation que Mokichi dénomme « musicale » et « vivante ».

Cette définition de l'art poétique renvoie à la thèse de l'effet de vie. En littérature comme dans toutes les formes de l'art, écrit Marc-Mathieu Münch, les œuvres réussies sont celles qui produisent sur la psyché du lecteur un effet de vie. Le *Man'yōshū*, dont les poèmes se donnent comme un écho, une résonance de la vie elle-même (*shasei*), nous paraît illustrer cette hypothèse comme un exemple paradigmatique.

## Conclusion

L'intérêt de la théorie avancée par M.-M. Münch réside principalement, nous semble-t-il, dans son hypothèse affirmant que la littérature est un art, c'est-à-dire une forme d'expression visant à toucher le lecteur. Pour justifier cela, M.-M. Münch analyse un corpus de témoignages réunissant des lecteurs qui sont également de grands auteurs de la littérature classique et contemporaine, française et internationale, et qu'il considère pour cette raison comme des lecteurs particulièrement sagaces et avisés. Sa conclusion est que, même si le ressenti varie en fonction de la personnalité du lecteur – de sa langue, de sa culture, de son

âge, ou simplement de son état d'esprit du moment –, tous s'accordent pour témoigner d'un impact ressenti à travers la lecture. M.-M. Münch s'appuie sur ce consensus pour définir la littérature comme un art. Il en découle une méthode consistant à interroger l'esthétique d'une œuvre en fonction des moyens qu'elle met en œuvre pour susciter la réaction du lecteur. Invitant celui-ci à questionner le texte en fonction de la lecture qu'il en a faite, cette méthode le conduit à prendre conscience du lien qu'il a lui-même tissé avec le texte, et lui apporte en même temps les outils nécessaires pour analyser les rapports constitutifs de ce lien, en sorte que le lecteur lui-même entre dans le champ d'une réflexion critique visant son propre rapport avec la littérature.

Nous ne reviendrons pas sur les invariants de l'effet de vie dont nous pensons avoir montré l'utilité dans l'analyse d'un poème de Hitomaro. Dans l'ordre d'une réflexion plus générale sur la littérature, il nous semble néanmoins pertinent d'approfondir la question de l'« ouverture ». Cette fonction, qui procède d'un dispositif permettant au lecteur de se glisser dans l'œuvre, nous paraît en effet essentielle dans l'étude d'un ouvrage très ancien, rédigé dans un système d'écriture qui est devenu obsolète quelques siècles après la composition. À cause de cette particularité, le *Man'yōshū* présente des difficultés de lecture innombrables, et parfois insolubles, même aux yeux des meilleurs spécialistes.

Au XVII<sup>e</sup> siècle, Keichū (1640-1701), l'un des premiers érudits qui fut capable de décrypter l'écriture du *Man'yōshū*, écrivit le commentaire suivant :

Pour lire [les poèmes du *Man'yōshū*], il faut leur prêter une oreille attentive, à l'exemple d'une mère vis-à-vis des paroles de son enfant. On ne peut bien sûr pas comparer les poèmes du *Man'yōshū* au babil d'un enfant, mais c'est un fait qu'on a l'impression qu'il y manque des mots. Cependant, si on y prête suffisamment d'attention, on peut comprendre ce qui est dit, tout juste comme la mère comprend les paroles de son enfant. Il faut regarder le *Man'yōshū* avec le cœur des hommes de cette époque, en oubliant notre propre sentiment des choses.<sup>30</sup>

En prenant ce commentaire à la lettre, plaçons-nous un instant du point de vue de cette mère. Si elle parvient à décrypter le babil de son enfant, c'est parce qu'elle est capable de formuler la part inintelligible du discours. S'appuyant sur des mots épars, une intonation, un timbre de voix, une gestuelle accompagnant la parole, et tout en se laissant guider par son expérience, ses connaissances et ses sentiments, elle se met à la place de son enfant pour exprimer ce qu'il a voulu dire. Jouant pour ainsi dire le rôle d'une « interprète », sa tâche consiste à combler les lacunes du donné linguistique et à l'organiser dans un ordre intelligible pour tous. La première condition, pour faire entendre aux autres le sens et la cohérence du discours, est qu'elle entende elle-même, à travers les éléments fragmentaires du langage enfantin, l'unité du sens et la cohérence nécessaires au discours.

---

<sup>30</sup> *Keichū zenshū (Œuvres complètes de Keichū)*, v. 1, 1973, p.161. Cité par Nishizawa Kazumitsu dans « *Man'yōshū shūzōtai ron no tenkai - Tekisuto to rekishi no mondai o megutte [L'évolution des études sur les commentaires concernant le *Man'yōshū* - À propos des textes et de l'histoire]* », *Man'yōshū kenkyū (Études sur le *Man'yōshū*)*, n°34, 2013, p. 56-57.

Cette allégorie de Keichū traduit de manière imagée la notion d'« ouverture ». M.-M. Münch, quant à lui, utilise la métaphore d'un passage permettant au lecteur de s'infiltrer dans le texte afin d'y déposer « ses œufs personnels »<sup>31</sup>. Son hypothèse est qu'en apportant sa propre subjectivité en renfort à la construction de l'œuvre, le lecteur réagit à la fonctionnalité de l'« ouverture ». Ce dispositif qui s'opère des failles et des parties lacunaires du discours nous paraît l'une des fonctionnalités les plus importantes de la littérature, car en précipitant le lecteur dans le piège de sa propre subjectivité, c'est ainsi qu'elle le conduit au départ d'une nouvelle création potentielle : la création d'une œuvre qui n'est pas à proprement parler de la main de l'auteur, mais qui est réécrite en imagination par le lecteur, en collaboration avec l'auteur.

Comme l'a écrit Roland Barthes, il sera toujours impossible de remonter au sens véritable d'un texte littéraire ou d'une composition poétique. La signification que le texte avait initialement pour l'auteur, la raison de sa composition étant à jamais insaisissable, le lecteur aussi bien que le critique, l'interprète ou le traducteur, n'a d'autre possibilité que de suivre l'exemple de la mère qui traduit le babil de son enfant, c'est-à-dire de se mettre à la place de l'auteur pour imaginer, à travers l'ensemble des éléments qui concourent à l'organisation du texte, le ressort de la création.

M.-M. Münch résume sa pensée dans une formule incluant l'ensemble des effets produits par une œuvre qui se reconnaît en cela comme étant *de littérature* : l'« effet de vie ». Pour interpréter ce terme générique, nous en appelons à l'esthétique de Mokichi, qui compare l'effet produit par la lecture du *Man'yōshū* à celui que procurent dans la réalité les mouvements, les bruits, les couleurs ou les odeurs en provenance du monde extérieur, qui affectent nos sens et accroissent notre sentiment de vie. L'art des poètes, selon Mokichi, est d'employer les moyens de la rhétorique pour instaurer une relation qui produira sur le lecteur des effets comparables à ceux que le poète lui-même ressent dans sa relation au monde extérieur. Pour Mokichi, l'effet produit par cette poésie procède d'une itération – ou « unisson » – des effets ressentis par le poète dans sa propre vie. Pour M.-M. Münch, l'effet produit par la littérature procède de plusieurs fonctionnalités – le jeu, la plurivalence, la cohérence, etc. – qui s'allient pour faire cheminer le lecteur, le faire réfléchir, le faire réagir, etc. L'effet de vie apparaît ainsi comme un socle sur lequel la littérature s'établit comme un art, et corollairement, comme un fondement théorique à une réflexion visant à objectiver la valeur esthétique des œuvres littéraires en fonction de leur aptitude à atteindre les visées de l'art.

---

<sup>31</sup> « L'une des découvertes les plus surprenantes de l'effet de vie est le corollaire de l'ouverture. Il affirme que l'œuvre réussie n'a pas seulement la puissance d'investir toutes les facultés de l'esprit, mais encore et inversement d'appeler à elle et de faire collaborer les richesses de la vie intime du lecteur. En ce sens l'art d'un auteur consiste à ménager dans son œuvre des « nids » confortables donnant envie au lecteur de venir y déposer ses *œufs personnels* si l'on peut dire. C'est ce qu'on appelle souvent la co-création ; je préfère parler d'ouverture. Au niveau des techniques d'expression, ces « nids » sont des ambiguïtés et des suggestions, mais aussi des interrogations oratoires, des injonctions et des exclamations, sans oublier l'ironie et l'humour ni, bien sûr, l'appel de toute œuvre au jugement esthétique du lecteur. », Marc-Mathieu Münch, « L'Effet de vie dans *Les Feux* d'Ōoka Shōhei », *Réception et créativité. Le cas de Stendhal dans la littérature japonaise moderne et contemporaine*, Julie Brock (éd.), vol. 2, p. 50, souligné par nous.

Parmi ces fonctionnalités qui relèvent de la création artistique, nous avons souligné celle de l'« ouverture » métaphorisée par les « œufs personnels » que le lecteur viendrait déposer dans l'intériorité de l'œuvre. Induisant qu'une part d'arbitraire se mêle inévitablement à la lecture, l'ouverture fonctionne comme un dispositif qui rend possible cette effraction. Elle constitue pour ainsi dire une incitation au regard du lecteur qui, outrepassant les limites de l'écrit, cherche à en éclaircir le sens « de l'intérieur ». La part d'arbitraire inhérente à la lecture apparaît ainsi comme une liberté accordée au lecteur d'interpréter les silences, les non-dits, les ruptures, les élisions, les hiatus et autres omissions qui émaillent le discours. L'interprétation du lecteur s'opérant des passages ménagés par l'auteur dans la composition de l'œuvre, elle procède implicitement d'une entente entre l'auteur et le lecteur, celui-là se laissant doubler par celui-ci. Il s'ouvre ainsi, dans la contexture même de l'œuvre, un espace où l'auteur et le lecteur se rejoignent pour déposer leurs œufs. La fonctionnalité de l'« ouverture », dans cette perspective, induit la participation du lecteur à une œuvre qui porte en elle-même le germe de la création.

En conclusion, la théorie de l'effet de vie découvre sa pertinence et sa légitimité à travers la relation qu'elle institue entre le lecteur et l'œuvre. Visant une réflexion critique sur la littérature, elle associe la subjectivité du ressenti et l'objectivité du texte (en tant que donné linguistique). La méthode qui en découle, couplant l'introspection du lecteur et l'analyse rétrospective du texte, offre une remarquable illustration de la « trajectivité » qui fonde la pensée mésologique d'Augustin Berque.

## **Pour finir**

Nous avons mentionné plusieurs fois dans ces lignes la notion de « trajectivité », que nous empruntons au lexique de la mésologie pour formuler le rapport qui s'établit entre le poète et le lecteur – la création et la réception – à travers le médium de l'écrit. Nous n'avons ici ni le temps ni la place d'expliquer en détail le sens de ce concept dans la pensée d'Augustin Berque, mais nous ne pouvons faire l'économie d'une brève introduction pour montrer en quoi la trajectivité nous paraît un outil nécessaire pour réfléchir sur les effets de la littérature.

Nous avons mentionné l'opinion de Mokichi affirmant qu'une réflexion herméneutique ne peut – ne doit – pas être admise au titre d'une théorie. Rappelons les grandes lignes du raisonnement qui conduit Mokichi à cette conclusion. Pour lui, les poètes du Man'yō s'efforcent de traduire leur sentiment des choses afin de transmettre au lecteur, plutôt qu'une représentation des choses, le sentiment qu'elles leur inspirent. La transmission du sentiment apparaît comme étant la visée la plus ultime, à la fois moteur et finalité de la création. Dans une cosmogonie où le monde extérieur et le monde intérieur s'unissent dans une nature essentiellement fluctuante, la question théorique, au sens d'une raison universelle et abstraite, ne se pose en aucune manière. Voudrait-on objectiver l'effet visé par la poésie du Man'yō,

affirme Mokichi, on manquerait, par cette hypothèse même, la vérité toujours renouvelée du sentiment qui se coule dans le flux d'un poème comme la sève dans les branches d'un arbre. L'activité poétique témoignant d'un instant authentiquement vécu, la vérité de la poésie ne peut se découvrir autrement que sous la forme singulière d'un poème. La position de Mokichi s'attache à la lecture en tant qu'expérience vécue, et lorsqu'il affirme l'impossibilité de fonder cette expérience en théorie, c'est pour garantir cette vérité ontologique.

L'invariant que Mokichi dénomme *seimeichō*, « musicalité du vivant », est comparable à l'« effet de vie » en cela qu'il se rapporte à l'effet produit par la lecture. Simplement, les facultés qui travaillent dans la lecture du *Man'yōshū* sont principalement sensorielles aux yeux de Mokichi, tandis qu'aux yeux de Marc-Mathieu Münch, qui s'intéresse plus largement à la littérature, elles englobent la cognition, la mémoire, et de manière générale, tous les neurones de la psyché humaine. En réalité, ces deux pensées sont très proches, et c'est pourquoi il ne nous paraît pas absurde d'étendre la réserve exprimée par Mokichi à la théorisation d'une esthétique de la littérature en général. Quelle que soit la qualité du théoricien, on lui objectera toujours que le ressenti de la lecture est un phénomène subjectif, essentiellement variable en fonction de l'état d'esprit du lecteur, et insaisissable autrement qu'à travers l'expérience personnelle. C'est justement pour cette raison que nous ressentons la nécessité d'appuyer notre réflexion sur un socle qui nous soit fourni par un domaine autre que la littérature.

La philosophie d'Augustin Berque nous apporte ce soutien fondamental. Pour formuler brièvement l'intérêt qu'elle revêt à nos yeux, il réside pour l'essentiel dans un système de pensée qui se construit selon une logique non aristotélicienne. La pensée occidentale, on le sait, se construit dans un système de logique binaire. Celui-ci présente un intérêt incontestable dans les recherches scientifiques car il permet de rationaliser le monde qui s'offre à l'esprit humain et d'en ordonnancer les éléments ; mais il rencontre une limite dans le principe aristotélicien du tiers exclu qui enferme la pensée dans une dualité dont elle n'a aucun moyen de s'échapper. Augustin Berque, géographe de formation, mais également philosophe et orientaliste, découvre dans la pensée chinoise, japonaise et indienne, les prémises d'une logique non aristotélicienne qui, outrepassant les limites de la raison occidentale, se fonde sur la vision d'un monde ordonné par l'unité de la terre et du ciel, des humains et des dieux, de la nature et de la culture, de la chose en soi et de sa manifestation phénoménale, du corps et de l'esprit, etc. Il donne l'exemple du mot japonais 「人間」 (*ningen*), « un être humain », formé de deux idéogrammes désignant respectivement une « personne » : 「人」 (*nin*) et l'idée d'« entrelieu » : 「間」 (*gen*), dont l'association indique à la fois le sens d'un individu et celui de l'humanité à laquelle il appartient. Il montre ainsi qu'un seul mot signifie la singularité de l'individu et la pluralité de ses semblables, symbolisant en lui-même le rapport entre l'un et le tout, le particulier et l'universel, l'individu et la société. Il existe dans la langue japonaise de multiples exemples de ce type de mots réunissant deux termes que la raison occidentale oppose.

Augustin Berque explique ce phénomène par une faculté de la conscience à saisir dans un même mouvement la chose qui se présente dans la réalité ou dans l’imaginaire, en l’occurrence « une personne » (*nin*), et son cadre de référence, en l’occurrence « parmi ses semblables » (*gen*). Plus largement, il montre que les choses (les faits ou les événements) se perçoivent à travers le filtre d’une pensée qui les rend intelligibles. Ou pour le dire autrement, que le donné brut de l’expérience n’acquiert véritablement un sens que s’il se double d’une interprétation. Cette dynamique de l’esprit rapportant toutes choses à des souvenirs, des images, des connaissances, des expériences, des sentiments ou des aspirations, une dynamique attribuant à chaque chose une idée de ce qu’elle représente ou de ce qu’elle signifie, s’opère d’un mouvement à double sens. Pour reprendre l’exemple du mot *nigen*, il s’agit d’un mouvement reliant la personne individuelle à la totalité qui forme le genre humain, ou inversement. Augustin Berque dénomme « trajectivité » cette dynamique inhérente au fonctionnement de la conscience. Il la représente comme un aller-retour effectué par la conscience entre le monde concret des choses et l’abstraction de l’esprit dans lequel ce monde découvre un sens, une unité, une cohérence<sup>32</sup>. Dans sa pensée, ce va-et-vient est généré par un couplage de forces alliant la perception – un donné brut de l’expérience – et la signification que lui attribue le travail de la psyché. Autrement dit, le travail des sens et celui de l’esprit constituent deux vecteurs de force opposée qui se conjuguent dans une relation dynamique pour engendrer une réalité complexe, où les choses découvrent un sens à travers le filtre de la pensée, et la pensée se construit en tant que « vision des choses ». Étant donné que, dans la réalité humaine, les choses ont un nom et la pensée s’élabore dans les formes du langage, la relation entre les deux se noue dans le rapport qui se forme dans l’esprit entre l’essence d’une chose et sa traduction dans les mots : c’est-à-dire, en termes mésologiques, entre un sujet « S » (de quoi je parle) et un prédicat « P » (ce que j’en dis).<sup>33</sup> Augustin Berque résume cette pensée dans la formule «  $R = S/P$  », que nous interprétons de la manière suivante : la réalité humaine (R) se découvre par une hypostasie du sujet (S) considéré en tant que (/) prédicat (P). Autrement dit : « la chose n’a de réalité, pour un esprit humain, qu’en tant que ce qui en est dit ». Ou en extrapolant : « la chose en soi est inconnaissable. Pour acquérir un sens dans la réalité humaine, il faut qu’elle se métamorphose dans la substance du signe ». De la même façon que, dans un énoncé linguistique, le sujet ne dévoile sa nature qu’à travers le prédicat, dans la réalité vécue, les choses ne découvrent leur sens qu’à travers l’interprétation que nous en faisons. Établissant un lien entre les choses (les faits ou les phénomènes) et la signification qui leur est attribuée, la fonction du langage s’opère à travers ce va-et-vient de la conscience qu’Augustin Berque dénomme une « trajection ».

---

<sup>32</sup> Dans la pensée d’Augustin Berque, cette dynamique est le propre de toute les formes de conscience, permettant à n’importe quel animal de reconnaître un aliment, de détecter une proie ou un danger, de repérer un abri, etc., et à n’importe quel arbre de se tenir à la verticale du soleil. Il s’agit pour ainsi dire d’une faculté partagée par tous les êtres vivants, une sorte de conscience universelle qu’il dénomme « subjectivité ».

<sup>33</sup> Le couplage entre sujet et prédicat est particulièrement évident dans la langue japonaise où le sujet du discours – ce dont il est question – est marqué par un indicateur syntaxique, alors que le sujet grammatical, indispensable dans un énoncé de langue française, est souvent éludé.



L'analyse de notre corpus, axé sur la thématique du regard (*miru*) dans les poèmes du *Man'yōshū*, a montré le caractère essentiellement « trajectif » d'une pensée animiste. Pour les anciens poètes aussi bien que pour leurs contemporains, le sujet s'attache à l'objet, l'essence à l'existence, l'esprit à la matière, etc., dans un rapport direct, immédiat et spontané, d'où résulte une vision quasiment fusionnelle des relations amoureuses, des relations entre les hommes et les dieux, entre les hommes et la nature, entre la nature et la culture, etc. C'est pour ainsi dire une logique « intégrative » qui s'exprime au moyen de métaphores, de mots à double sens, de formules imagées, évocatrices ou allusives, de symboles – autant de termes bannis de la rhétorique platonicienne –.

Mais revenons à la question de l'effet de vie. La perspective mésologique nous conduit à postuler que la réalité littéraire (ou poétique) se constitue à travers le « couplage de forces » opéré par l'activité conjuguée de l'auteur et du lecteur. Dans l'exemple du poème n°255 de Hitomaro, nous posons que l'embranchement s'opère du verbe *miyu*, « se donner au regard », qui se rapporte au vécu du poète aussi bien qu'à celui du lecteur. C'est-à-dire que la terre qui se donne au regard du poète en tant que destination du voyage se découvre aux yeux du lecteur en tant que sujet du discours (S). La forme poétique (P), décrivant le paysage qui s'offre à la vue de Hitomaro comme une figuration de l'empereur, a pour effet de « trajecter » dans la réalité du lecteur (R) le Yamato (S) en tant que (/) figuration de l'empereur. La fonction poétique apparaît ainsi comme une médiation – plus proprement une trajection – d'un lieu topographique et concret (la destination du voyage) vers un lieu commun de l'époque, le Yamato s'attachant à la figure impériale dans l'imaginaire collectif.

Remarquons que la relation d'un voyage s'inscrit dans la forme du poème. La temporalité qui se développe à travers la narration aboutit, au terme du voyage, à la perception du Yamato, en même temps qu'elle aboutit, au terme de la lecture, sur une vue du Yamato en tant que symbole de la magnificence, la grandeur et la puissance du règne impérial. Il résulte de cette coïncidence que le véritable agent du verbe *miyu* n'est pas le poète cantonné dans son vécu et sa réalité à lui, mais le poète accompagné du lecteur qui le suit comme une ombre. L'effet de vie, nous semble-t-il, se produit de cette coïncidence rapportant le vécu du poète et celui du lecteur dans l'unité d'une même vision spirituelle et métaphysique. L'œuvre d'unification politique développée par Hitomaro à travers son travail de création se dévoile à travers cet effet de l'art. Car la simultanéité induite par le verbe *miyu* n'est effectivement qu'une illusion. Dans les faits, tout le monde sait qu'un intervalle sépare le moment de la création et celui de la réception. La trajection qui s'opère entre la perception immédiate du Yamato et la signification que lui prête le lecteur s'inscrit dans cette différence temporelle. Rendue quasiment perceptible par l'artifice opéré par le verbe *miyu*, la simultanéité du vécu du poète et de son double associé dans une relation quasi-indissoluble un instant de la vie d'un homme à la temporalité de tous les autres, le Yamato comme objet de la perception et son interprétation en tant que terre bénie des dieux. Étant donné que ce n'est pas le paysage en lui-même, mais une vision idéalisée de ce paysage qui se trajecte au regard du lecteur, la poésie en elle-même apparaît comme une force qui, cheminant à travers les mots, les outils,

les images et tous les matériaux qui constituent le poème (P), travaille à la transmutation de ce paysage (S) en une réalité partagée par le poète et les lecteurs (R). La réalité qui s'attache au Yamato se cristallise dans le rapport institué par le verbe *miyu* entre la narration poétique et son interprétation par le lecteur. Fonctionnant pour ainsi dire comme un appel à témoin, ce verbe suscite l'adhésion du lecteur à ce que « voit » le poète. Si donc nous appelons « trajectivité » le couplage des forces travaillant à la création et à la réception du poème, nous voyons se former un lien unissant deux subjectivités dans la temporalité du poème, et sous un seul horizon proprement « poétique ». C'est dans l'objectivité de ce lien, mise en lumière par la philosophie mésologique, que nous découvrons le fondement nécessaire à la théorisation de l'effet de vie, et de manière générale, aux études sur les effets de la littérature sur le lecteur.

### Références bibliographiques :

AOKI (Takako), « L'amour dans le *Man'yōshū* – Le fondement de la culture japonaise », in Julie Brock (éd.), *Les tiges de mil et les pattes du héron. Lire et traduire les poésies orientales*, vol. 2, Paris, CNRS Editions, 2013.

BERQUE (Augustin), « De traduction en trajection », in Julie Brock (éd.), *Les chaînes trajectives de la création et de la réception. Une étude franco-japonaise en traductologie*, Bruxelles, Peter Lang, 2021, p. 411-440.

——— *Poétique de la terre. Histoire naturelle et histoire humaine, essai de mésologie*, Paris, Belin, 2014.

——— « Qu'est-ce que le monde pour la mésologie ? », Université de Neuchâtel, Cycle de conférences *Repenser le monde, et vite !*, 29 octobre 2013.

——— *Écoumène. Introduction à l'étude des milieux humains*, Belin, 2000 (poche 2008).

BROCK (Julie), « Modernité et universalité des poèmes d'amour du *Man'yōshū*. Une brève histoire de la réception des *sōmonka* n°92 et 94 (v. 2) », *Japon pluriel 14. Actes du quatorzième colloque de la Société française d'études japonaises*, Arles, Philippe Picquier, 2024, p. 451-460.

GALDERISI (Claudio), « Stendhal traducteur », *Réception et créativité. Le cas de Stendhal dans la littérature japonaise moderne et contemporaine*, v. 2, Berne, Peter Lang, v. 2, 2013.

ITŌ (Haku), *Man'yōshū shakuchū (Notes explicatives du Man'yōshū)*, 13 v., Tōkyō, Shūheisha, 2000-2005.

IWASHITA (Takehiro), « La rhétorique des *makura-kotoba*. L'exemple de *amazakaru hina* », in Julie Brock (éd.), *Les chaînes trajectives de la création et de la réception. Une étude franco-japonaise en traductologie*, Bruxelles, Peter Lang, 2021, p. 95-122.

KEICHŪ, « *Man'yō daishōki* [Écrit à la place du maître] », *Keichū zenshū (Œuvres complètes de Keichū)*, v. 1-7, Tōkyō, Iwanami, 1973-1975 (1690).

KOJIMA (Noriyuki), KINOSHITA (Masatoshi) & TŌNO (Haruyuki), *Man'yōshū*, 4 v., in *Shinpen Nihon koten bungaku zenshū (Nouvelle édition des œuvres complètes de la littérature japonaise classique)*, v. 6-9, Tōkyō, Shōgakukan, 1994-1996.

MÜNCH (Marc-Mathieu), « L'Effet de vie dans *Les Feux* d'Ōoka Shōhei », *Réception et créativité. Le cas de Stendhal dans la littérature japonaise moderne et contemporaine*, Julie Brock (éd.), v. 2, 2013.

NISHIZAWA (Kazumitsu), « "Man'yōshū" shūzō tairon no tenkai. Tekisuto to rekishi no mondai o megutte [L'évolution des hypothèses sur l'édition du Man'yōshū. Une question philologique et historique] », *Man'yōshū kenkyū (Études sur le Man'yōshū)* n°34, Tōkyō, Hanawa-shobō, 2013, p. 45-100.

OMODAKA (Hisataka), *Man'yōshū chūshaku (Notes sur le Man'yōshū)*, 20 v., Tōkyō, Chūkōron-sha, 1959-1981.

SAITŌ (Mokichi), « Man'yō tanka seichō-ron [Sur le style des poèmes courts dans le Man'yōshū] », *Saitō Mokichi zenshū (Œuvres complètes de Saitō Mokichi)*, v. 13, 1975, p. 116-187 (1932) et « Man'yō tanka seichō-ron [Étude sur la musicalité du vivant dans les poèmes courts du *Man'yōshū*] », *ibid.*, p. 301-375 (1935).

TSUCHIHASHI (Yutaka), « "Miru" koto no tamafuri-teki igi [L'emploi du verbe "regarder" dans le sens d'un supplément d'âme] », *Man'yō* n°39, Tōkyō, Société d'études du Man'yō (Man'yō gakkai), 1961, p. 1-10.

# Manifestes musicaux et effets de vie

**Danièle Pistone**

Professeuse émérite (Sorbonne Université)  
Institut de recherche en musicologie (UMR 8223)

## Résumé

Cet article souhaite mettre un certain nombre de manifestes relatifs à la musique en rapport avec la théorie de l'effet de vie. Après quelques rappels historiques, seront ainsi rappelés des textes des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles (du futurisme à 2023), d'une réelle diversité de provenance, comme de contenu ou de style, dont les intentions, le vocabulaire même parfois, offrent certaines similarités avec les arts poétiques ; ils en diffèrent cependant en raison de leur fonction, comme de la nature même de l'art musical.

## Mots-clés

Manifeste, musique, effet de vie, futurisme, XXI<sup>e</sup> siècle

## Abstract

This article aims to relate a number of music-manifestos to the theory of the life effect. After a few historical reminders, texts from the twentieth and twenty-first centuries (from Futurism to 2023) will be recalled, with a real diversity of provenance as well as content or style, whose intentions, and sometimes even vocabulary, offer certain similarities with the poetic arts ; they differ, however, in their function, as well as in the very nature of musical art.

## Keys-words:

Manifest, music, life effect, Futurism, 21<sup>th</sup> century

Depuis son lancement en 1991 au congrès de l'Association internationale de littérature comparée de Tokyo, la théorie de l'effet de vie, ce « socle humain de toutes les esthétiques », a suscité plusieurs travaux dans le domaine de la musique<sup>1</sup>. De son invariant global à ses corollaires, il nous a paru intéressant de la confronter à divers manifestes concernant l'art sonore, type de littérature à l'objectif généralement clair et aux visées persuasives, pour en mettre en évidence d'éventuels points communs ou certaines spécificités.

Quelques remarques historiques permettront de parvenir à la grande époque des manifestes, clairement catégorisés ainsi dans le domaine musical comme ailleurs, avant de parvenir aux récentes décennies qui connaissent un réel retour à cette forme d'expression.

---

<sup>1</sup> Voir notamment Véronique Alexandre Journeau (dir.), *Musique et effet de vie*, Paris, L'Harmattan, 2009 ; et particulièrement l'article liminaire, signé par le fondateur de cette théorie, Marc-Mathieu Münch, « L'application de la théorie générale de l'effet de vie comme invariant universel à la musique », *Ibid.*, p. 13-30 (p. 15 pour la citation précédente).

## Avant la fulgurance

Le substantif *manifeste* ne s'introduit dans la langue française qu'au XVI<sup>e</sup> siècle, et trois siècles plus tard dans l'univers artistique. Pourtant, bien des écrits antérieurs auraient pu correspondre à la définition contemporaine de cette « proclamation destinée à attirer l'attention du public » ou, dans notre cas, de cette « déclaration écrite dans laquelle un artiste expose un programme artistique », voire d'une « œuvre exemplaire d'un courant artistique »<sup>2</sup>. Le *Grand Dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle* (1866-1876) de Pierre Larousse n'offre, par exemple, rien encore au sujet des arts dans sa définition du terme, qu'il limite aux premières acceptions françaises, relatives à la marine (déclaration des marchandises chargées à bord d'un navire) et à la politique (déclaration d'un gouvernement ou d'un chef de parti à la nation, notamment en cas d'hostilité avant un conflit). Rien ne vient non plus compléter ces définitions dans les deux suppléments (de 1878 et 1888). Mais il est vrai que la période de floraison des manifestes artistiques commence précisément dans cette dernière décennie, comme nous le verrons.

Bien des déclarations antérieures novatrices pourraient concerner notre propos musicologique : de l'*Ars nova* de Philippe de Vitry au XIV<sup>e</sup> siècle (confirmant un réel changement de style) à la préface de l'*Alceste* de Gluck (1769, proposant un nouveau langage de la tragédie lyrique) ou à celle des *Nuove Musicae* de Giulio Caccini (1601, fondées sur la mélodie accompagnée)... On pourra nous rétorquer que le premier de ces textes est fort technique (détaillant modes et valeurs rythmiques, notation colorée, écriture polyphonique...) ou que le deuxième, placé en tête d'une partition musicale, n'est guère accessible au grand public. Qu'importe ! La musique est affaire de technique, c'est un fait. Admettons donc d'emblée que la divulgation publique peut souvent concerner dans cet art un auditoire plus restreint que les manifestations politiques ou sociales...

Plusieurs querelles à forte audience ont toutefois laissé des traces dans notre histoire à travers dissertations, pamphlets ou libelles divers : tel cet épisode de conflit entre Anciens et Modernes qui vit s'opposer au XVIII<sup>e</sup> siècle les partisans de Jean-Baptiste Lully (les Lullistes) à ceux de Jean-Philippe Rameau (chez lequel figuraient, au goût des premiers, « trop de musique » – entendez instrumentale – ou des valeurs de notes trop brèves...). Peu après aussi, de 1752 à 1754, vint la Querelle des Bouffons, opposant les partisans de la musique italienne (le « coin de la Reine », dont Jean-Jacques Rousseau) à ceux de la musique française (le « coin du Roi », sectateurs de Rameau) ; ou ensuite, toujours à propos de l'Académie de musique, mais de 1776 à 1779, ceux de Christoph Willibald Gluck à ceux de Niccolò Piccinni<sup>3</sup>, soit à nouveau les partisans de la musique française (tel François Arnaud) –

---

<sup>2</sup> D'après le Centre national de ressources textuelles [cnrtl.fr].

<sup>3</sup> Voir le détail dans *La Querelle des bouffons*, présentation de Denise Launay, Genève, Minkoff, 1973, 3 vol. ; et *La Querelle des Gluckistes et des Piccinnistes*, éd. François Lesure, *Ibid.*, 1984, 2 vol.

car il s'agit des opéras de la période parisienne de Gluck – à ceux de la musique italienne (Jean-François Marmontel ou Jean-François de La Harpe) : comme le souligne la préface de l'*Alceste* de Gluck, mentionnée ci-dessus, on veut alors en finir avec l'*aria da capo*, l'étalage de virtuosité, les mélismes prolongés des Italiens et entendre, au contraire, un chant simple, intelligible, sans trop de répétitions dans le texte, ainsi qu'une *sinfonia* d'ouverture annonçant les principaux thèmes musicaux de l'ouvrage... Une décennie plus tard, durant la Révolution française, c'est plutôt à travers hymnes ou chansons que se manifestent avis et revendications.

En fait, le « manifeste », ainsi intitulé, demeure exceptionnel à propos de musique avant la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, même s'il est possible de citer, en 1822, le *Manifesto agli amatori della buona musica*<sup>4</sup> qui s'en prend en Italie à toutes les nouvelles bizarreries « remplaçant l'art par le caprice, l'harmonie par le bruit, la douceur et la suavité par la difficulté et l'inconvenance du chant, de telle façon que la Musique d'aujourd'hui, lorsqu'elle parvient à l'oreille, s'arrête et ne trouve plus le chemin du cœur. » Entendez par là que la musique de Rossini était trop innovante et trop bruyante pour les oreilles habituées à Pergolese ou à Cimarosa, comme bien des Français l'ont souligné également<sup>5</sup>. L'une des premières caractéristiques de ce type d'écrit semble donc bien être le rejet, la volonté d'élimination. Mais n'est-ce pas déjà un premier effet de vie ? S'imposer en s'opposant. Et pourtant, dans ce cas précis, l'opéra italien s'installa intensément ensuite sur notre sol avec Donizetti, Bellini, Verdi, puis Puccini. La réaction vint seulement à la fin du siècle, en opposition aux véristes (Leoncavallo, Mascagni), dans notre pays comme ailleurs dans le monde, avant les assauts de Fausto Torrefranca<sup>6</sup> ou d'Alfredo Casella<sup>7</sup> contre leur art lyrique national, au début du XX<sup>e</sup> siècle.

## La rafale futuriste

La période des manifestes littéraires et artistiques commence en fait à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle avec Jean Moréas pour le symbolisme (1886), Saint-Georges de Bouhéliér pour le naturisme (1897, en réaction contre le symbolisme), Jules Romains pour l'unanimisme (1905) ... C'est cependant incontestablement Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) qui vint donner, à travers le futurisme, le grand signal de l'intensification manifestaire.

Le 20 février 1909 parut en effet à la une du *Figaro* son premier manifeste futuriste, exaltant la vitesse, comme le modernisme des machines, prônant la destruction des bibliothèques et des musées. Quelques tracts, en lettres bleues puis noires, précédèrent ou suivirent cette publication que la revue *Poesia* édita en italien et en français, tandis qu'un

---

<sup>4</sup> Roma, Stamperia di Lino Contedini.- Dans le domaine artistique, ce terme fut utilisé plus tôt en Italie qu'en France.

<sup>5</sup> Voir Olivier Bara, « Les voix dissonantes de l'anti-rossinisme français sous la Restauration », dans *Généalogies du romantisme musical français*, co-dir. id. et Alban Ramaut, [...], Paris, Vrin, 2012, p. 115-128 [<https://hal.science>].

<sup>6</sup> Dans sa monographie au vitriol contre *Giacomo Puccini e l'opera internazionale* (1912), appuyant son plaidoyer en faveur de la musique instrumentale.

<sup>7</sup> Fondateur de la *Società italiana di musica moderna* en 1917.



énorme placard le reprenait en caractères rouges sur les murs de Milan, et que maintes lectures ou conférences le prolongeaient avec force en divers lieux. L'Art-Action était né, sorte de mise en pratique de l'« élan vital » de Bergson dont *L'Évolution créatrice* (1907) avait été rapidement diffusée au-delà des Alpes et dont on sait combien elle a eu d'importance pour le théoricien de ce groupe, le peintre Umberto Boccioni.

Francesco Balilla Pratella (1880-1955), compositeur diplômé du conservatoire Rossini de Pesaro, découvrit rapidement le futurisme et, poussé par Marinetti, intervint dans la bataille de cette nouvelle avant-garde, avec ses trois premiers manifestes :

11 octobre 1910 : *Manifesto dei musicisti futuristi / Manifeste des musiciens futuristes*

11 mars 1911 : *Manifesto tecnico della musica futurista / Manifeste technique de la musique futuriste*

11 juillet 1912 : *La distruzione della quadratura / La destruction de la carrure*

Dans le premier – où Pratella s'adressait aux jeunes – il leur était conseillé en conclusion de « désertier lycées, conservatoires et académies musicales » pour se fier à la libre étude comme seul moyen de régénération ; de combattre les critiques, vénaux et ignorants ; de refuser de participer aux concours ; de s'éloigner des circuits commerciaux ; de s'affranchir de toute imitation du passé ; de rejeter la « musique bien faite » ; d'écrire eux-mêmes, en vers libres, leurs livrets d'opéra ; de fuir romances et chansonnettes napolitaines ; car tout doit être en musique original et révolutionnaire... Les deux autres manifestes entraient davantage dans les détails techniques : exaltant l'enharmoine, « magnifique conquête du futurisme »<sup>8</sup>, comme la fin de la domination exercée par le rythme de danse, le règne victorieux de l'électricité, ou la liberté du rythme... Si les injonctions ne manquent pas, ces manifestes musicaux demeurent toutefois loin de la vigueur provocatrice, de la violence culbutante et « incendiaire »<sup>9</sup> des textes conçus par Marinetti.

Envoyés régulièrement par Pratella à ce fondateur du mouvement (immédiatement discutés et remaniés dans la direction souhaitée par ce dernier), ces manifestes furent rapidement distribués (5 000 par la poste et 1 000 de la main à la main pour le premier<sup>10</sup>, puis réunis en 1912 par l'éditeur Bongiovanni de Bologne avec la réduction pianistique de la *Musica futurista* op. 30 de ce compositeur (dont la couverture était due à Umberto Boccioni) ; cette partition devait être créée le 21 février 1913, sous la direction du compositeur, au théâtre Costanzi de Rome, dans de telles manifestations d'hostilité qu'il fallut l'intervention de la police.

---

<sup>8</sup> Pratella, *Manifeste technique de la musique futuriste*, 11 mars 1911.

<sup>9</sup> Marinetti, « Manifeste du futurisme », à la une du *Figaro*, 20 février 1909.

<sup>10</sup> Lettre de Marinetti à Pratella du 8 novembre 1910 (dans Gianfranco Maffina, *Caro Pratella. Lettere scelte e commentate*, Ravenna, Ed. del Girasole, 1980).

Cantando allegramente e perdutamente



Fig. 1 - Umberto Boccioni, couverture de la *Musica futurista* de Pratella (1913)



Fig. 2 - Fr. Balilla Pratella, *Musica futurista* op. 30<sup>11</sup> (futur *Inno alla vita*), début du 1<sup>er</sup> mouvement

Mais cet *opus 30* fut rapidement réintitulé *Inno alla vita*<sup>12</sup>. Des possibles racines philosophiques ambiantes, à la force vitale de ces manifestes ou des discours puissamment subversifs, ainsi qu'aux contextes pluri-artistiques, c'est bien toute une puissance de vie qui émane de ces atmosphères, puissance de rejet comme de conviction. Exhorté par Marinetti à aller plus avant encore que Ravel<sup>13</sup>, Pratella conçoit une musique qui ne manque parfois pas de force, en dépit de son aspect fragmenté, juxtaposant parfois des segments répétitifs à la façon de Satie. Quant à son *Aviatore Dro*<sup>14</sup> op. 33, opéra de 1914, les bruits s'y mêlent à une musique, parfois quasi impressionniste ; il fut créé le 4 septembre 1920 au théâtre Rossini de Lugo, ville de naissance et de résidence du compositeur chez lequel se retrouvaient volontiers amis, connaissances et soutiens. Le 21 novembre 1913 était paru en outre dans le *Daily Mail* (Londres) un autre manifeste de Marinetti *Le music-hall*, spectacle pourvu du « merveilleux futuriste » et « né du machinisme moderne », avant *L'Improvisazione musicale*, double page signée par deux « musicisti futuristi », Mario Bartocci et Aldo Mantia, convaincus que leur race était « destinée à dominer le monde musicalement » comme dans les arts plastiques ou la littérature, en vertu de son glorieux passé, et qu'il fallait pour cela éviter, entre autres, tout relent académique, tout accord ou motif déjà entendu..., improviser à deux pianos, entre

<sup>11</sup> Voir à ce sujet la conférence-concert du pianiste Francesco Ruocchio (YouTube).

<sup>12</sup> En version pianistique, durée env. 17 min. dans le 3<sup>e</sup> vol. du coffret *Musica futurista* (Cramps Music). Le compositeur la définit comme « una libera costruzione sinfonica moderna, su base tematica e non impressionistica e con svolgimento per variazione melodica e ritmica » (Francesco Balilla Pratella, *Autobiografia*, Milan, Ed. Pan, 1971, p. 119). Elle se compose de trois parties : l'Enfance (*Fanciullezza*), la Jeunesse (*Giovinezza*) et l'Âge adulte (*Virilità*).

<sup>13</sup> Lettre de Marinetti du 8 novembre 1910 (*Caro Pratella, op. cit.*).

<sup>14</sup> Cf. Giulia Albertario, « L'aviatore Dro di Francesco Balilla Pratella », *Rivista italiana di musicologia*, n° 48, 2013, p. 179-210.

piano et chant, ou laisser improviser librement l'orchestre pour « électriser avec force, immensifier de génie la musique, art sublime et moyen très efficace d'élévation sociale<sup>15</sup> ».

Les premiers manifestes musicaux futuristes (1910-1912) devaient être rapidement suivis par *L'Arte dei rumori* (*L'art des bruits*) du peintre Luigi Russolo, texte daté du 11 mars 1913 et inspiré par sa réaction à la révolte des « passésistes » du théâtre Costanzi. Plusieurs fois réédité jusqu'à nos jours, il affirme qu'« en parallèle à la multiplication grandissante des machines » et pour dépasser les orchestres définis comme des « hôpitaux de sons anémiés », il faut « conquérir LA VARIÉTÉ INFINIE DES SONS-BRUIITS », produisant « un plaisir acoustique spécial ». Pour cela il met au point avec un autre peintre, Ugo Piatti, des *intonarumori* (bruiteurs), sortes de boîtes colorées pourvues de haut-parleurs et de manivelles, avec lesquels il organise bientôt diverses présentations et concerts (à Modène, Milan, Gênes, Londres...), dégénéralant parfois en émeutes. Il poursuit néanmoins l'amélioration de ses bruiteurs et, après la guerre, trois concerts furent notamment dirigés à Paris avec orchestre au théâtre des Champs-Élysées, par son frère Antonio, les 18, 20 et 24 juin 1921 ; Claudel, Honegger, Poulenc, Stravinski y assistèrent et plusieurs musiciens (dont Ravel et Varèse) exprimèrent leur intérêt pour cette nouveauté. Il aboutit plus tard à une sorte de piano actionnant des bruiteurs, baptisé Russolophone (qui fut présenté à la Sorbonne en 1927).



Fig. 3 - *Intonarumori* (bruiteurs) de Luigi Russolo, à gauche sur la photo – à droite Ugo Piatti, dans le laboratoire de Milan (pochette du CD Salon Recordings - LTM 2401)



Fig. 4 - Luigi Russolo, *Risvelio di una città* (Réveil d'une ville, 1913) extrait de la partition pour bruiteurs<sup>16</sup>

Après la Seconde Guerre, quelques manifestes du compositeur Pierre Henry (1947, 1952, 1955) – également auteur de *Futuristie*, hommage à Luigi Russolo – reviendront sur la

<sup>15</sup> Dernières lignes de ce manifeste, bien représentatives de leur originalité quasi intraduisible et dues probablement à la verve grandiosément irrépressible de Marinetti : qui souhaite eletrizzare di forza, immensificare di genio la musica, arte sublime e insieme efficacissima igiene di elevazione sociale. »

<sup>16</sup> Ululatori (hululeurs), Rombatori (grondeurs), Crepitatori (crépiteurs), Stropicciatori (froufrouteurs), Scoppiatori (éclateurs), Gorgogliatori (glouglouteurs), Sibilatori (sibileurs)...

sacralisation du bruit, dans la « musique concrète », définie comme « musique du VIVANT et du SOLEIL »<sup>17</sup>.

---

<sup>17</sup> Fin de son manifeste de 1947, « Pour penser à une nouvelle musique » (paru en avril 1950 dans *Le Conservatoire*) ; voir Pierre Henry, *Journal de mes sons, suivis de préfaces et manifestes*, Arles, Actes Sud, 2004, p. 101.

## Appels à une musique plus humaine

Après ces assauts d'une avant-garde souvent destructrice et bruitiste, alors que commençait d'autre part, durant l'entre-deux-guerres, à se développer la musique sérielle imaginée par Arnold Schönberg, les manifestes musicaux en vinrent à appeler à un retour aux modes d'expression antérieurs.

Le 17 décembre 1932, parut dans *La Stampa* (Turin) un manifeste de dix signataires (dont Ildebrando Pizzetti et Ottorino Respighi), appelant à ne pas renoncer au passé, à revenir à une musique plus humaine (ce qui est une forme évidente de recours à la vie) et à retrouver la tradition romantique du XIX<sup>e</sup> siècle, après les atteintes portées à l'art lyrique national par les modernistes Alfredo Casella ou Gianfranco Malipiero : « Le romantisme d'hier [...] qui fut du reste celui de tous nos grands maîtres [...] sera aussi le romantisme de demain »<sup>18</sup>.

Moins de deux ans plus tard, dans *Le Ménestrel*, célèbre périodique musical parisien<sup>19</sup>, ce fut un appel du compositeur G.-M. Witkowski, intitulé « Pour un style nouveau de l'art lyrique », demandant de « sortir du système de la *symphonie avec déclamation ajustée* », de rendre aux voix « la place expressive qui leur revient dans l'expression dramatique » et de renoncer « à les submerger constamment sous le flot des thèmes et des dessins. » Il demandait de « donner aux parties récitées le caractère incisif et vivant qui convient à notre époque », ajoutant : « Du mouvement, de la vie et toujours de la vie, telle paraît devoir être la loi du théâtre lyrique de demain. » C'est en fait un rejet du « drame musical » de Wagner (cité en note par ce compositeur) et de ses héritiers.

Le 3 juin 1936, fut révélé au public le manifeste de la Jeune France<sup>20</sup>, lors du premier concert parisien d'un groupe de quatre compositeurs, salle Gaveau. Il mérite d'être cité intégralement, car il est encore plus représentatif de cette tendance :

Les conditions de la vie devenant de plus en plus dures, mécaniques et impersonnelles, la musique se doit d'apporter sans répit à ceux qui l'aiment, sa violence spirituelle et ses réactions généreuses. La « Jeune France », reprenant le titre que créa autrefois Berlioz, poursuit la route où, durement, chemina autrefois le maître : groupement amical de quatre jeunes compositeurs français, Olivier Messiaen, Daniel-Lesur, André Jolivet et Yves Baudrier, la « Jeune France » se propose la diffusion d'œuvres jeunes, libres, aussi éloignées d'un poncif révolutionnaire que d'un poncif académique.

Les tendances de ce groupe seront diverses, elles ne s'accordent que par le même désir de ne se satisfaire que de sincérité, de générosité, et de conscience artistique ; son but est de créer et de faire créer une musique vivante.

---

<sup>18</sup> Cf. Jürg Stenzl, « Ildebrando Pizzetti et le manifeste de 1932 », dans *Résistance et utopies sonores : musique et politique au XX<sup>e</sup> siècle*, dir. Laurent Feneyrou, Paris, CDMC, 2005, p. 19-25. Et Fiamma Nicolodi, *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, Florence, Discanto, 1984 ; ou Harvey Sachs, *Music in Fascist Italy*, New York, Norton, 1988.

<sup>19</sup> N° du 16 mars 1934, quelques jours avant la représentation à l'Opéra, le 22 mars suivant, de sa *Princesse lointaine*, « adaptation lyrique » de la pièce éponyme d'Edmond Rostand.

<sup>20</sup> Voir Serge Gut, *Le Groupe Jeune France*, Paris, Honoré Champion, 1977.



Dans chaque concert la « Jeune France », formant un jury libre, fera exécuter, dans la mesure de ses moyens, une ou plusieurs œuvres, caractéristiques d'une tendance intéressante dans le cadre de ses aspirations.

Elle espère aussi encourager la jeune école française que l'indifférence ou la pénurie des pouvoirs officiels laisse mourir, et continuer avec foi l'œuvre des grands aînés, qui firent de la musique française, dans ce siècle, l'un des plus purs joyaux de la civilisation.

Si la quasi-totalité des manifestes appellent à l'écoute d'une nouvelle musique, en rejetant généralement le style précédent, ici l'adjectif *vivante* s'affiche clairement, tout comme la nécessité de *liberté*. Presque un emblème pour la théorie de l'effet de vie !

Après la Seconde Guerre, parut dans *L'Humanité* du 7 octobre 1948, à la suite du 2<sup>nd</sup> Congrès international des compositeurs et critiques musicaux, récemment tenu à Prague (20-28 mai 1948), « Un appel des musiciens progressistes », marqué par le socialisme soviétique imposé aux arts par Andreï Jdanov (1896-1948) – proche de Staline – dont on sait qu'il conduisit à dénoncer les compositeurs aux « tendances formalistes et antipopulaires » (tels que Chostakovitch ou Prokofiev) :

[...] Ils sont en effet convaincus que, tandis que la musique dite légère, dans sa généralité, s'engage de plus en plus dans la voie de la platitude et de la standardisation, et dénature le goût musical populaire, la musique dite sérieuse, préoccupée dans l'ensemble de problèmes purement techniques, a perdu l'ambition de toucher la sensibilité d'un large public.

Ils entendent affirmer l'importance de la personnalité du créateur musical tout en précisant que, sans la conscience des actuels problèmes humains, sans le désir d'un contact réel avec le peuple, la personnalité du compositeur risque de se développer dans le sens individualiste stérile.

Puis le quotidien *Combat*, alors marqué par divers courants de gauche, publia, le 5 avril 1955, un article intitulé « Éliminons les parasites. Un manifeste de la jeune musique », opposé à « cette technique maudite », car « c'est que par elle le moins imaginaire des musiciens peut faire figure de créateur s'il possède l'art de mettre en vitrine de spectaculaires pages d'orchestre noircies de 'combinaisons' »<sup>21</sup>. Le compositeur Jacques Bondon (1927-2008), élève de Darius Milhaud, se voulant toujours libre et indépendant, y tint en fait un discours assez proche dans ses conclusions. En voici quelques autres extraits :

Nous avons oublié, tout simplement, que la musique était le plus « vivant » de tous les arts et, au nom de la technique, nous l'avons si bien compressée, qu'elle en a vomi toutes les gouttes de la vie qui lui restaient. Elle n'est plus à présent qu'une matière grisâtre, filandreuse, déshydratée, sans pouvoir magique si ce n'est celui de faire bâiller d'ennui. [...] par le caprice d'un groupe de cerveaux morbides, dignes représentants d'une époque délabrée...

Cette voie n'est pas par réaction celle de l'anarchie ou de l'empirisme. Nous reconnaissons que l'on ne peut pas construire sans une charpente solide. Mais nous voulons entourer cette charpente de 'chair vive' et non de formules algébriques que les professionnels les plus avertis mettront des heures à déchiffrer.

---

<sup>21</sup> En ces années, les publications souhaitant dépasser le dodécaphonisme apparaissent nombreuses ; voir, par exemple, Pierre Boulez, « Schoenberg is dead » (*The Score*, May 1952) : article par lequel il souhaite aller au-delà ; ou Iannis Xenakis, « La crise de la musique sérielle » (*Gravesaner Blätter*, n° 1, 1955), destiné à faire connaître sa musique stochastique.



Cette voie est celle qui oblige les systèmes à se plier aux nécessités vitales de la musique, et non la musique aux nécessités gratuites des systèmes.

Cette voie enfin est celle qui garantit l'authenticité des émotions et des sensations exprimées, émotions et sensations qui ne sauraient désormais accepter les mutilations insensées d'une technique orgueilleuse et dominatrice. [...]

La voie que nous avons choisie éliminera sans doute tous les beaux parleurs, tous les parasites, tous les fabricants qui ne trouveront plus pour la suivre le secours artificiel d'une technique trop nouvelle pour avoir ses lois. Seuls pourront la suivre et y progresser les musiciens-nés, les musiciens hautement authentiques. [...]

En 1981, parut également un manifeste intitulé « Zur 'neuen Einfahrheit' in der Musik » (Pour une 'nouvelle simplicité' dans la musique)<sup>22</sup>, signé de compositeurs et musicologues dont Manfred Kelkel, Wolfgang Rihm, Manfred Trojahn... rejetant les excès du structuralisme, l'innovation forcée, comme la complexité des musiciens postsériels ou aléatoires ; ils souhaitaient, entre autres, renouer avec la mélodie et l'expressivité, sans toutefois prôner le retour à des esthétiques antérieures comme les néo-classiques (tels Arvo Pärt ou Henryk Gorecki), lesquels furent bientôt intégrés dans l'esthétique postmoderne<sup>23</sup> ; leurs libres créations se voulaient en fait affranchies de tout dogme. Ce type de lutte n'a pas cessé ensuite, dans des domaines divers, à en juger par le *Contre-manifeste de l'art contemporain : pour un ré-enchantement de la création* de Jean-Pierre De Rycke (2017), « pour un nouvel humanisme opposé à la médiocrité dégradante », affirmant aussi « le lyrisme et la sublimation vaincront l'avilissement et l'abrutissement »<sup>24</sup>.

## Quelques documents contemporains

Les travaux effectués sur la base de données Manart<sup>25</sup> (basemanart.com) – qui contient des notices sur des centaines de manifestes artistiques et littéraires – ont montré qu'à peine plus de 10 % de ceux-ci étaient lancés de façon individuelle et que, après la proclamation de la mort de ce type de littérature en 1980<sup>26</sup>, affirmation réitérée par François Noudelmann vingt

---

<sup>22</sup> Dans la collection *Studien zur Wertungsforschung* (Vienne, Universal Ed.), vol. 14.- Voir aussi, en français, l'article « Nouvelle simplicité » d'Alain Féron dans *Encyclopaedia universalis*, 2017 ; ou Nicolas Darbon, *Wolfgang Rihm et la nouvelle simplicité*, Notre-Dame-de-Bliquetuit, Millénaire III, 2007.

<sup>23</sup> Sans que le débat puisse être nettement tranché. Cf. Makis Solomos, « Néoclassicisme et postmodernisme : deux antimodernismes », *Musurgia*, V, 1998, n° 3-4, p. 91-108 ; mais, beaucoup plus récemment, Anthony Girard, « Modernité et postmodernité sont-elles rivales ou amies ? », *Pour les sonorités opposées* (Paris), n° 5, 2023, p. 9-42.

<sup>24</sup> Voir aussi « Pour un nouvel humanisme musical français », *Revue internationale de musique française* (Genève-Paris), n° 25, février 1988, p. 7-86.

<sup>25</sup> Camille Bloomfield et Mette Tjell, « Les âges d'or du manifeste artistique et littéraire en France : étude contrastive à partir de la base de données Manart », *Études littéraires* (Québec), vol. 44, 2013, n° 3, p. 151-163.- À la fin d'avril 2024, la base affichait 727 entrées, datées de 1855 (Courbet) à 2018 ; malheureusement, très peu d'entre elles (une vingtaine) concernent la musique.

<sup>26</sup> Par Jean-Marie Gleize : « L'époque des manifestes est close », dans son article « Manifestes, préfaces. Sur quelques aspects du prescriptif », *Littérature* (Paris), n° 39, octobre 1980, p. 13.

ans plus tard<sup>27</sup>, une nouvelle floraison de manifestes allait éclore, sans doute portée par la facilité de diffusion par Internet. Du côté musical, on pourra apprécier ci-dessous leur diversité, de provenance comme de contenu (de la formation à la conservation ou à la diffusion) ; ils n'ont toutefois plus guère la vigueur de ceux du début du XX<sup>e</sup> siècle et semblent souvent même plus simplement descriptifs que réellement combattifs, voire proche de la pétition avec appel de signatures.

Le festival annuel ManiFeste, créé en 2012 à l'IRCAM pour les arts du temps (musique, danse, théâtre, vidéo, cinéma) et l'invention technologique, offre annuellement des rendez-vous avec la création, riches en inédits. A-t-il pu contribuer aussi, dans ces domaines, à attirer à nouveau l'attention vers ces formes d'expression ? Toujours est-il qu'après le *Manifeste du Folk Art* de Watkyne (1974), concernant diverses expressions artistiques et fortement régionaliste, le *Manifeste pour la création de l'ambient music* (1978) du Britannique Brian Eno ou les pages consacrées à la *Nouvelle simplicité* (1981) – dont il a déjà été question – il faut effectivement attendre le nouveau siècle pour assister à une floraison de manifestes concernant la musique.

Plus d'un tiers de ceux-ci apparaissent individuels, contribuant sans doute à une réhabilitation de la subjectivité ; mais ici, comme dans d'autres domaines, les manifestes émanant de collectifs l'emportent toujours quantitativement. Ces derniers sont généralement des propositions d'amélioration des conditions de divers répertoires : musique traditionnelle (bilan et propositions du CPMDT, 2003), musique de film (à relocaliser en France, 2015), son (pour une autre politique, 2020), enseignement. Mais ils peuvent concerner aussi divers publics : la musique au service de la cause de certains enfants (2013), de la jeunesse (à laquelle doit s'adresser une véritable politique culturelle, 2017), des femmes (contre le sexisme dans les métiers de la musique et pour une révolution égalitaire, 2019) ; voire établissements ou industries (Conservatoires de France, 2009 et 2022 ; bibliothèques qui doivent s'ouvrir à la musique, 2011 ; important manifeste sur les questions concernant la scène du futur (2022) ; labels indépendants (2023). Quant aux manifestes individuels, il peut s'agir de livres (Daniel Deshays pour le son, 2006 ; Jean-Luc Annaix et Jonathan Kerr pour le théâtre, 2009 ; Bernie Krause pour le paysage sonore, 2016 ; Kassel Jaeger pour une musique de l'avenir, 2020), parfois à la limite de notre propos ; sur les quatre restants, trois concernent les musiques populaires modernes (du *black metal*<sup>28</sup> à la techno : Hunter Hunt-Hendrix, 2012 ; Laurent Gallo, 2014 ; Benoît Baudrin alias Losange, 2016) ; quant à Jean-Pierre Poulin (2019), multiinstrumentiste, il propose de faire de la musique sans apprendre : le manifeste est alors proche de l'accroche publicitaire.

---

<sup>27</sup> François Noudelmann, *Avant-gardes et modernité*, Paris, Hachette, 2000, p. 5 (« Les avant-gardes sont mortes » et, avec elles, « les manifestes »).

<sup>28</sup> Genre musical issu du *metal* dans les années 1980 ; il pousse à l'extrême certaines de ses caractéristiques, parfois jusqu'au satanisme.

- 2003 *Manifeste* du CPMDT (Collectif d'artistes professionnels des musiques et danses traditionnelles) - Où en est la création en ce domaine ?
- 2006 Daniel Deshays, *Pour une écriture du son* (Paris, Klincksieck) ; livre manifeste pour des pratiques inédites du sonore. La prise de son doit oser de nouvelles règles
- 2009 Jean-Luc Annaix, Jonathan Kerr, *Pour la création d'un théâtre musical populaire*, Paris, L'œil du souffleur, 2009 ; Il faut pour cela trouver un lieu à Paris ou ailleurs.
- 2009 *Manifeste pour un enseignement artistique public, créatif, dynamique et renforcé* [<https://conservatoires-de-france.com>]
- 2011 *La musique a toute sa place en bibliothèque* ; place encore insuffisante selon l'Association pour la coopération des professionnels de l'information musicale [[acim.asso.fr](http://acim.asso.fr)]
- 2012 *Manifeste pour la chanson française* ; pétition anonyme à signer pour encourager la création des lieux de production
- 2012 Hunter Hunt-Hendrix, *Transcendal black metal* ; par un chanteur du groupe brooklinien Liturgy, théorisation formulée en langage parfois philosophique
- 2013 Manifeste *La musique contre le travail des enfants* (appel lancé à la salle Pleyel et suivi d'une série mondiale de concerts)
- 2014 Laurent Gallo, *Manifeste musical*, déclamé en musique pour présenter son langage musical [YouTube]
- 2015 *Manifeste des compositeurs de musique de film*, co-signé par l'Orchestre national d'Île-de-France, la commission du film d'Île-de-France et le Syndicat national des auteurs et compositeurs (Snac). Il faut relocaliser en France les enregistrements des musiques destinées à l'audiovisuel qui, pour des raisons de coûts, ont le plus souvent lieu en Europe de l'Est, où un musicien est payé sept fois moins qu'en France [[compositeurs.org](http://compositeurs.org)]
- 2016 Bernie Krause, *Chansons animales et cacophonies humaines. Pour la sauvegarde des paysages sonores naturels* (Actes Sud)
- 2016 Benoît Baudrin (alias Losange), *Manifeste* : compositeur au langage techno pop et à l'harmonie parfois classique [<http://benoitbaudrin.com>]
- 2017 *Manifeste pour une véritable politique artistique et culturelle de l'enfance et de la jeunesse* (Nantes, dans le cadre du festival *Petits et Grands*, nombreuses associations signataires) : placer la création artistique au cœur du projet de société, accompagner tous ceux qui favorisent la transmission, l'éducation, le partage et la rencontre avec l'art ; affirmer la nécessité d'une diversité culturelle, esthétique et territoriale [<https://www.scenedenfance-assitej.fr>]
- 2018 *Manifeste pour l'éducation et la pratique musicale* [<https://www.musi.quebec>] : contre la dégradation de l'enseignement de la musique au Québec, pour le droit de tous à une éducation musicale de qualité (collectif pour la Musique au Québec, MUSI.QC)
- 2019 *Femmes engagées des métiers de la musique* : un manifeste contre le sexisme (plus d'un millier de signatures)
- 2019 Jean-Pierre Poulin (Tours), *Le manifeste de la slow musique* : démystifier la pratique musicale, jouer sans apprendre [[jeanpierrepoulin.com](http://jeanpierrepoulin.com)]
- 2020 Kassel Jaeger, *Un manifeste pour une possible musique à venir* (Dijon, Les Presses du réel) ; pseudonyme de François J. Bonnet, compositeur de musique électroacoustique, dir. franco-suisse du GRM de l'INA (Groupe de recherches musicales de l'Institut national de l'audiovisuel)

- 2020 *Manifeste des Sons fédérés* : pour une autre politique du son (artisans de la radio, de l'écoute, de la critique et de la création sonore, réunis en assemblée générale à Brest)
- 2021 Jason Mache, *Manifeste techno* (affiche)
- 2022 *Manifeste des conservatoires de France* : favoriser chez chaque individu la créativité, l'accès à la connaissance, l'esprit de recherche et l'expérimentation ; accès de tous à la pratique artistique...
- 2022 *Futur stage performance. Performance is a human right / Un manifeste pour la scène du futur : la performance est un droit humain* (nombreux signataires dont Jean-Philippe Thielly, président du Centre national de la musique) : envisage beaucoup de questions actuelles (tournées, streaming en direct...), comme les nouvelles et indispensables professions (animateur de salle d'attente, agent d'espace virtuel, chargé du sous-titrage en direct, screenographe...)
- 2023 *Manifeste des indépendants* ; soutien aux labels indépendants réunis sous le drapeau Indés First ; appel à signatures

Il est bien évident que tous les manifestes cités ici demeurent des objets littéraires. S'il est sans aucun doute, dans notre histoire de la musique, des œuvres sonores-manifestes (au langage inhabituel) qui suscitèrent souvent d'ailleurs une première réaction de rejet lors de leur création (comme *Pelléas et Mélisande* de Debussy en 1902 ou *Le Sacre du printemps* de Stravinski en 1913), nous ne pouvions les prendre en considération. Nous n'avons pas évoqué non plus les écrits techniques présentant plus sereinement un langage musical novateur (Olivier Messiaen, *Technique de mon langage musical*, 1944), ou quelques autres, volontiers polémiques, au caractère pourtant proche du manifeste (Edvard Hanslick, *Vom musikalisch-Schönen*, 1854 ; Jean Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin*, 1918...) voire de la protestation nationaliste (Pedrell, *Por nuestra musica*, 1891). En revanche, dans les textes choisis, c'est bien toujours de changement (parfois d'abandon d'un style pour revenir à un précédent) et majoritairement d'une volonté de nouveauté qu'il s'agit.

## Pour conclure

Si tous ces manifestes contemporains concernent la musique, ils ne semblent parfois la saisir que de l'extérieur : à travers les lieux de représentation (*Pour un théâtre musical ; Futur Stage Performance*), de conservation (bibliothèques), de reproduction (labels indépendants), voire le contexte social (*Travail des enfants, Femmes engagées..*) ou la pédagogie (Conservatoires de France). Mais ils permettent tous l'éclosion de la musique, sont inséparables de la transmission de celle-ci. Qui plus est, dans la quasi-totalité de semblables cas, il s'agit de défendre une musique vivante. Dans le domaine des arts du temps, la présence de la vie n'est d'ailleurs plus à prouver. En outre, la musique y apparaît à l'évidence comme un matériau incitatif (puisqu'elle pousse même ici à rendre publiques les orientations et intentions futures). La majorité de ces textes font d'ailleurs preuve de cette « cohérence

intérieure dynamique » proposée par Marc-Mathieu Münch<sup>29</sup>. Si les manifestes dada (ceux de Tristan Tzara), et parfois les manifestes surréalistes (autour d'André Breton), peuvent échapper à l'exigence de cohérence, il faut noter qu'il n'est guère de musique dada et que Sébastien Arfouilloux lui-même, dans l'ouvrage qu'il a consacré au surréalisme, finit par admettre que « l'existence d'une musique surréaliste est discutable »<sup>30</sup>. Du reste, André Breton lui-même n'affirmait-il pas, dans son manifeste de 1929, que « le surréalisme n'a pas d'oreille » ?

Cependant, aucun de ces manifestes ne vante, à propos de musique, la primauté de l'intellect, et celui qui théorise, dans une déclaration publique concernant la création musicale (Hunter Hunt-Hendrix, à propos du *black metal*, 2012), s'est trouvé vivement contesté dans le milieu même auquel il s'adressait, probablement en raison de son recours à la philosophie<sup>31</sup>. Dans tous ces textes, il s'agit de création sonore voire d'émotion humaine, mais davantage dans les années 1930, 1950 ou 1960 qu'au XXI<sup>e</sup> siècle. Dans ces dernières décennies, le manifeste le plus proche de la véhémence des déclarations futuristes d'autrefois est sans doute celui de Jason Mache (né en 1997, étudiant en philosophie<sup>32</sup> et musicien : *Manifeste techno*, 2021) :

Ascension perpétuelle ! Renversement perpétuel ! Chute perpétuelle ! Adulation de Kali Malone<sup>33</sup> et de son sublime Shepard-Risset. Le Post-Art n'advient pas... Nous sommes PLUS QUE MORTS ! Le purgatoire a fermé, il ne reste plus rien à faire, qu'attendre que les braises se ravivent... [...]

Quant à l'ouverture, la musique étant l'art même du symbole, et toute perception s'avérant synesthésique, la référence aux contextes est quasi inévitable dans ce type de document. Mais que dire de la nature même de celui-ci ? Le manifeste appelle à l'action, au changement. Et pour cela, il se caractérise quasi obligatoirement par ses rejets (ou l'énumération de dysfonctionnements) préalables, ce que ne font pas les arts poétiques dont l'étude a donné naissance à la théorie de l'effet de vie. Ceux-ci portent ou ont porté à la création d'une œuvre réussie qui voit naître « l'effervescence harmonieuse de toutes nos facultés »<sup>34</sup>. Le manifeste, quant à lui, doit convaincre, doit inciter au progrès ; il est directif, quelquefois quasi contraignant : il veut tenir le lecteur sous sa griffe, presque le harponner, le contraindre. Il est donc nécessairement plein d'une force vitale... qu'il espère communicative.

---

<sup>29</sup> Marc Mathieu Münch, *LEffet de vie ou le singulier de l'art*, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 273.

<sup>30</sup> Sébastien Arfouilloux, *Que la nuit tombe sur l'orchestre. Surréalisme et musique*, Paris, Fayard, 2009, p. 481.

<sup>31</sup> Cf. Églantine de Boissieu et Catherine Guesde, « Un manifeste pour le black metal. Quand les musiques populaires se théorisent », *Sens public*, 2012 [erudit.org].

<sup>32</sup> *Sur le « paradigme de l'enregistrement ». Terminologies musicale au XX<sup>e</sup> siècle*, Master de Philosophie, Paris 8, 2022 [memoireonline.com].

<sup>33</sup> Compositrice et organiste américano-suédoise (née en 1994), programmée à la Philharmonie de Paris comme à Radio-France.- Le Shepard-Risset est une illusion auditive (une sorte de glissando circulaire), ainsi nommée d'après Roger Shepard et Jean-Claude Risset : ce dernier a en effet utilisé la gamme de Shepard (qui donne l'illusion de monter sans jamais s'arrêter) pour créer un son continu qui paraît indéfiniment ascendant (ou descendant).

<sup>34</sup> Marc Mathieu Münch, « L'application de la théorie générale de l'effet de vie comme invariant universel à la musique », dans *Musique et effet de vie*, op. cit., p. 13.



De toute façon, il est créé pour éveiller notre émotion<sup>35</sup> : en cas d'adhésion aux propositions, il est fort probable qu'une réelle effervescence cœur-raison apparaîtra chez le lecteur.

Reste cependant la question de la réalisation subséquente, de l'éventuelle « œuvre réussie », car le manifeste n'est qu'un préalable. Il se peut donc qu'il demeure plus informationnel qu'incitatif, alors que l'art poétique était généralement récapitulatif (postérieur à l'œuvre) et volontiers revigorant. Mais, outre ses rejets, outre ses occasionnelles outrances, permettons au manifeste de porter cet espoir de vie future, à travers un potentiel d'œuvres musicales ou d'actions relatives à la musique.

### Références bibliographiques :

ABASTADO, Claude, « Introduction à l'étude des manifestes », *Littérature* (Paris), n° 39 (« Les manifestes »), octobre 1980, p. 3-11 [persee.fr].

ALEXANDRE JOURNEAU, Véronique (dir. ; avec la participation de Jean Ehret), *Musique et effet de vie*, Paris, L'Harmattan, 2009.

ARFOUILLOUX, Sébastien, *Que la nuit tombe sur l'orchestre. Surréalisme et musique*, Paris, Fayard, 2009.

BÉHAR, Henri et CARASSOU, Michel, *Dada. Histoire d'une subversion*, Paris, Fayard, 1990.

BIROLI, Viviana, « Constitution et archéologie d'un genre : le cas des manifestes futuristes », *Études littéraires* (Québec), vol. 44, n° 3 (« Manifestes »), automne 2013, p. 17-34.

BIROLI, Viviana, *Quelque chose à déclarer ? Vie et héritage du manifeste artistique, des avant-gardes à nos jours*, thèse (Histoire de l'art), Paris 3, 2022.

BLOOMFIELD, Camille et TJELL, Mette, « Les âges d'or du manifeste artistique et littéraire en France : étude contrastive à partir de la base de données Manart », *Études littéraires* (Québec), vol. 44, n° 3, p. 151-163.

BOISSIEU, Églantine de et GUESDE, Catherine, « Un manifeste pour le black metal. Quand les musiques populaires se théorisent », *Sens public*, 2012 [erudit.org].

BOSCHETTI, Anna, « La notion de manifeste », *Francofonia* (Bologne), n° 59 (« Les manifestes littéraires au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle »), automne 2010, p. 13-19.

BRION-GUERRY, Liliane (dir.), *L'année 1913. Les formes esthétiques de l'œuvre d'art à la veille de la Première Guerre mondiale - T. 3 : Manifestes et témoignages*, Paris, Klincksieck, 1973.

BURGER, Marcel, *Les manifestes, paroles de combat : de Marx à Breton*, Paris, Delachaux et Niestlé, 2002.

CAWS, Mary Ann (dir.), *Manifesto. A Century of Isms*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2001.

CHRISTOFFEL, David, « Du mélос en manifeste - Melodicon Manifesto », *Itinéraires* (Univ. Paris 13), 2018-1 (« Le manifeste à travers les arts : devenir d'un genre indiscipliné ») [<https://doi.org/10.4000/Itinéraires.4421>].

« Dada et la musique », *Cahiers Dada Surréalisme*, n° 2, 1968.

---

<sup>35</sup> Voir notre article « Voix – Émotion – Passion », *Dire et chanter les passions* (Angers), n° 1, septembre 2021, p. 1-11 ; notamment la reproduction du *Bodily map of emotions* [[www.dclp.eu/revue-dclp](http://www.dclp.eu/revue-dclp)].



- DEMERS, Jeanne et Mc MURRAY, Line, *L'enjeu du manifeste. Le manifeste en jeu*, Québec, Le Préambule, 1986.
- ESCAL, Françoise, « Le futurisme et la musique », *Europe* (Paris), n° 551, mars 1975, p. 85-94.
- FILLIOLET, Jacques, « Le manifeste comme acte de discours : approches linguistiques », *Littérature* (Paris), n° 39, 1980, p. 23-28 [persee.fr].
- GALLET, Bastien, « À l'impossible le manifeste est tenu », *Lignes* (Paris), n° 40, février 2013, p. 21-29 [cairn.info/revue-lignes].
- GLEIZE, Jean-Marie, « Manifestes, préfaces. Sur quelques aspects du prescriptif », *Littérature* (Paris), n° 39, octobre 1980, p. 12-16 [persee.fr].
- GREER, Thomas Henry, *Music and its relations to futurism, cubism, dada and surrealism, 1905 to 1950*, London, Ann Arbor, 1978 (PhD, Denton, North Texas State Univ., 1969).
- GUT, Serge, *Le groupe Jeune France*, Paris, Honoré Champion, 1977.
- HENRY, Pierre, *Journal de mes sons, suivis de préfaces et manifestes*, Arles, Actes Sud, 2004.
- JACOBI, Marianne, « Manifeste artistique, un genre anachronique aujourd'hui », *Itinéraires* (Univ. Paris 13), 2018-1 [<https://doi.org/10.4000/Itineraires.4097>].
- LISTA, Giovanni, *Le futurisme. Textes et manifestes (1909-1944)*, Seyssel, Champ Vallon, 2015 [732 textes].
- LOMBARDI, Daniele, *Il suono veloce. Futurismo e futurismi in musica*, Milan, Ricordi, 1996.
- MAFFINA, Gianfranco, *Caro Pratella. Lettere a Francesco Balilla Pratella scelte e commentate*, Ravenna, Ed. del Girasole, 1980.
- MARGEL, Serge, « Les manifestes avant-gardistes. La rupture entre politique et société », *Lignes* (Paris), n° 40, février 2013, p. 30-56 [cairn.info/revue-lignes].
- MARKOV, Vladimir, *Russian Futurism: A History*, Berkeley & Los Angeles, Univ. of California, 1968.
- MILLOT, Hélène, « Vertus du nombre : les procédés cumulatifs dans la pratique manifestaire (1886-1920) », dans *Pamphlet, utopie, manifeste XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, dir. Lise Dumasy et Chantal Massol, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 223-235.
- MÜNCH, Marc-Mathieu, *L'effet de vie ou le singulier de l'art*, Paris, Honoré Champion, 2004.
- MÜNCH, Marc-Mathieu, « L'application de la théorie générale de l'effet de vie comme invariant universel à la musique », dans *Musique et effet de vie*, dir. Véronique Alexandre Journeau, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 13-30.
- MÜNCH, Marc-Mathieu, « La question de la musique pure et l'effet de vie », dans *Transgressions. Überschreitungen. Mélanges pour le Professeur Hermann Hofer*, dir. Wanda Klee & Christa Riehn, Marbourg, Tectum, 2011, p. 75-94.
- OBSZYŃSKI, Michal, *Manifestes et programmes littéraires aux Caraïbes francophones. Enjeux idéologiques et politiques*, Leyde, Brill, coll. « Francopolyphonies », vol. 19, 2015 (« L'écrit manifestaire, théorie et axes d'analyse », p. 13-42).
- PISTONE, Danièle, « Manifeste et musique en France », *Revue internationale de musique française* (Genève-Paris), n° 20, juin 1986, p. 7-40.
- PISTONE, Danièle, « Matériau, structure et vie musicale », dans *Musique et effet de vie*, dir. Véronique Alexandre Journeau, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 59-76.
- PISTONE, Danièle, « Voix – Émotion – Passion », *Revue internationale Dire et chanter les passions* (Univ. d'Angers), n° 1, septembre 2021, p. 1-11 [www.dclp.eu/revue-dclp].

PISTONE, Danièle, « Quelques réflexions sur les origines et la réception des néo- et des post- dans la France de ces derniers siècles », *Pour les sonorités opposées* (Paris), n° 4, 2021, p. 11-23.

PRATELLA, Francesco Balilla, *Autobiografia*, Milan, Ed. Pan, 1971.

« Préfaces et manifestes du XIX<sup>e</sup> siècle », textes réunis par José-Luis Diaz, *Revue des sciences humaines* (Lille III), n° 295, juillet-septembre 2009.

ROCHE-PÉZARD, Fanette, *L'aventure futuriste, 1909-1916*, Rome, cole française de Rome, 1983.

ROSTAGNO, Antonio & STACCA, Marco (dir.), *Futurismo e musica : una relazione non facile*, Rome, Nuova Cultura, 2010.

TISON-BRUN, Micheline, « Portrait-robot de l'auteur du manifeste », *Études françaises* (Montréal), vol. 16, n<sup>os</sup> 3-4, octobre 1980 (« Le manifeste politique »), p. 69-77 [erudit.org].

TJELL, Mette, *Le manifeste littéraire revisité : explorations fictionnelles du genre dans la littérature française contemporaine*, thèse (Sciences du littéraire), co-tutelle EHESS et Univ. de Göteborg (Suède), 2015.

TOMICHE, Anne, « Manifestes artistiques, art manifestaire », *Itinéraires et contacts de culture* (Paris), n° 43 (« L'art qui manifeste »), 2008, p. 23-42.

TOMICHE, Anne, « Le genre du manifeste artistique : entre littérature et politique. L'exemple des manifestes futuristes et vorticistes », dans *Littérature, histoire et politique au XX<sup>e</sup> siècle. Hommage à Jean-Pierre Morel*, dir. Vincent Ferré et Daniel Mortier, Paris, Le Manuscrit, 2010, p. 65-82.

TOMICHE, Anne, *La naissance des avant-gardes occidentales, 1909-1922*, Paris, Armand Colin, 2015 (« Manifestes artistiques », p. 91-108).

TOMICHE, Anne et REGARD, Frédéric (dir.), *Genre et manifestes : nouvelles perspectives sur une forme actuelle*, Paris, Sorbonne Université Presses, 2023.

YANOSHEVSKY, Galia, « Three decades of writing on Manifesto: the making of a genre », *Poetics today* (Durham), 30, n° 2, Summer 2009, p. 257-286.

YANOSHEVSKY, Galia, « The literary manifesto and related notions: A selected annotated bibliography », *ibid.*, p. 287-315.

# Les impatientes, les arts poétiques et l'effet de vie dans le prix Goncourt des lycéens 2020 : *Les Impatientes* de Djäïli Amadou Amal

Martin Soumbaï,

Docteur - Université de Maroua (Cameroun)

## Résumé

La remise d'un prix Goncourt répond aux critères esthétiques liés à la subjectivité d'art, à la qualité sensorielle, éthique, didactique, ludique et esthétique de l'œuvre artistique et aux émotions qu'elle suscite chez le récepteur. À la lecture de *Les Impatientes* de Djäïli Amadou Amal, il apparaît que ces êtres recourent à la magie des arts poétiques sensoriels et de l'effet de vie münchéen leur permettant de sortir de leur amertume en vue d'entrer dans leur satisfaction sociale. Les impatientes sont des personnages anthropomorphes aux destins singuliers qui cherchent à se libérer des emprises de la vie dans une société africaine sahélienne du Cameroun. Comment sortir de la douleur relevant de la vie réelle pour entrer dans le bonheur par la vie artificielle? En se servant de la méthode sémiologique du personnage de Philippe Hamon (1977) et de la théorie de l'effet de vie de Marc-Mathieu Münch (2004), le présent article se propose de montrer que les matériaux poétiques et l'effet de vie constituent une issue de sortie d'une telle situation pour ces personnages féminins sahéliens.

**Mots clés :** Impatientes, arts, vie, effet de vie, culture.

## Abstract

The awarding of a Goncourt Prize meets the aesthetic criteria linked to the subjectivity of art, the sensory, ethical, didactic, playful and aesthetic quality of the artistic work and the emotions it arouses in the recipient. On reading *The impatientes* of Djäïli Amadou Amal, it appears that these beings resort to the magic of sensory poetic arts and the münchéan effect of life allowing them to escape from their bitterness in order to enter into their social satisfaction. The impatientes are anthropomorphic characters with singular destinies who seek to free themselves from the grips of life in a Sahelian African society in Cameroon. How to escape from the pain of real life to enter into happiness through artificial life ? Using the semiological method of the character of Philippe Hamon (1977) and the theory of the effect of life of Marc-Mathieu Münch (2004), the present paper aims to show that poetic materials and the effect of life constitute a way out of such a situation for these sahelian female characters.

**Key words :** Impatients, arts, life, effect of life, culture.

## Introduction

Si avant 1975, l'année internationale de la femme selon l'ONU (Organisation des Nations Unies), il y avait des textes féminins africains passés sous silence comme *Ngonda*

(1956), roman autobiographique de la Camerounaise Marie Claire Matip, les écrivaines féministes africaines francophones verront le jour pour revendiquer les droits et l'émancipation des femmes vers les années 1980. Il s'agit de « la publication des œuvres de Mariama Bâ, Annette Mbaye d'Erneville et Aminata Sow Fall du Sénégal, Werewere Liking du Cameroun, Christine Kalonji du Congo-Kinshasa pour en mentionner seulement quelques-unes »<sup>1</sup>. Les romancières camerounaises francophones à l'instar de Calixthe Beyala, Léonora Miano et Djaïli Amadou Amal arrivent vers la fin du XX<sup>e</sup> siècle avec le problème du genre aussi. La littérature féminine et féministe camerounaise, en tant qu'art poétique et creuset des autres arts, connaît une émergence remarquable dans l'espace francophone. Genre littéraire narratif et émotionnel, le roman, du fait de sa richesse, de sa qualité esthétique, synesthésique et sensorielle, regorge des personnages référentiels marginalisés. *Les Impatientes* de Djaïli Amadou Amal est une texture portant des personnages qui tentent de sortir de leur situation de vie au moyen de la conception et de la perception des arts qui concourent à la réussite de ce prix Goncourt car « le domaine de la littérature est aussi limité par les autres arts »<sup>2</sup>. Le texte de cette écrivaine sahélienne est capable de générer dans « la psyché du lecteur – auditeur [–spectateur] un effet de vie. [...] une activité, voire un remuement et parfois même un bouleversement de tout l'être »<sup>3</sup>. La question qui nous taraude l'esprit est celle de démontrer comment la romancière réussit à peindre des êtres transformant leur douleur en bonheur grâce aux arts poétiques qui abritent leur espoir et leur vie artificielle? En mettant en exergue le parcours et les aventures de ces personnages féminins référentiels en quête d'équilibre et de liberté des sens humains, nous comprenons que l'auteure dénonce la nostalgie humaine et annonce le paradis sensoriel qui passe par l'effet de vie ressenti dans les matériaux artistiques. Dans un plan tripartite qui se dessine en filigrane, il s'agira de montrer, d'abord, comment les impatientes passent de la douleur à la révolte ; ensuite, on analysera la magie des arts poétiques dans la vie de ces êtres référentiels ; enfin, on verra que l'effet de vie, en tant qu'utopie et vision dans la vie des femmes sahéliennes du Cameroun, a un pouvoir puissant, incommensurable et efficace.

## 1. Les impatientes : de la douleur à la révolte

Victimes de la douleur et de l'ennui, mais aussi impatients, les personnages féminins référentiels se soulèvent et se rebellent contre les dogmes de la société peule traditionnelle au Nord-Cameroun. Il s'agit de la réalité septentrionale tel le souligne l'auteure : « Cet ouvrage

---

<sup>1</sup> Pita Rui Dola, *(Re) construction de l'image, de l'identité féminine africaine et la Rébellion féminine contre le pouvoir préétabli : Représentation des femmes noires africaines dans des romans féminins spécifiques des années 1980 : Analyse des romans écrits par Angèle Rawiri, Calixthe Beyala, Evelyne Mpoudi Ngollé et Nafissatou Niang Diallo*, Master soutenu à l'Université de Kwazulu-Natal (Afrique du Sud), Novembre 2018, p. 46-47.

<sup>2</sup> Marc-Mathieu Münch, *L'Effet de vie ou le singulier de l'art littéraire*, Paris, Honoré Champion, collection Littérature générale et comparée, 2004, p. 105.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 35.

est une fiction inspirée de faits réels »<sup>4</sup>. De fait, la fiction amaliennne est la réalité de sa terre natale. D'après le sémiologue Sorin, « Le personnage-référentiel a donc une fonction d'ancrage réaliste aidant à la construction de l'illusion réaliste »<sup>5</sup>. Le roman amalien se présente comme une réalité crue des femmes africaines construite par la tradition et l'islam. Par leur vécu et leurs cultures, ces êtres de papier créés apparaissent comme des personnes puisque « les notions de personne et personnage [se confondent] »<sup>6</sup>. *Les Impatientes* de cette romancière sahélienne se veut un art de médiatisation de destin, de douleur, d'espoir et de désespoir mais surtout de patience et d'impatience des femmes du Sahel camerounais. Selon Kamar, il s'agit du « calvaire de la femme africaine dans une société patriarcale misogyne qui considère la femme comme un être inférieur et la met constamment sous la tutelle masculine »<sup>7</sup>. Cette vie de prison les amène au mal-être et à la révolte.

### 1.1 La vie de cachot des personnages féminins

Majoritairement analphabètes, les femmes sahéliennes sont naturellement et culturellement fragiles à la tradition et à la vie maritale. Pourtant, elles sont les héroïnes de la lutte pour la vie et la survie. Inspirées de la société réelle de la romancière à savoir le Sahel du Nord-Cameroun, Ramla, Hindou, Safira, Leïla, etc. charrient la condition des femmes et des filles africaines. C'est pourquoi « Le personnage principal peut y être appelé héros victime »<sup>8</sup>. Ces trois premiers protagonistes, devenus épouses dans la société musulmane peule du Sahel du Cameroun sans leur consentement et sans leur volonté, apparaissent comme des victimes de la vie réelle : la polygamie, le mariage forcé ou précoce, le viol conjugal, l'inceste, les violences conjugales et parentales animent leur quotidien. Ainsi, elles passent de la violence parentale à celle de leur mari. Se souciant des filles victimes de la polygamie que la romancière désigne par « walaande, l'art de partager un mari », la narratrice les qualifie de « pauvres épouses du Sahel »<sup>9</sup>. Conséquemment, ces personnages féminins « sont caractérisés par une instabilité matérielle, sentimentale, psychique »<sup>10</sup>. On leur fait savoir que le mariage n'est pas lié aux sentiments mais à l'alliance et à l'honneur dans la société musulmane : « C'est d'abord, et avant tout, l'alliance de deux familles. C'est aussi une question d'honneur,

---

<sup>4</sup> Djaïli Amadou Amal, *Les Impatientes*, Paris, Emmanuelle Collas, 2020, p. 4

<sup>5</sup> Noëlle Sorin, « Le personnage-référentiel comme composante de la lisibilité sémiotique », Volume1, Numéro 2, Université du Québec à Montréal, Sémiotique appliquée, 1996, Consulté le 07 mars 2024, p.127.

<sup>6</sup> Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage » in *Poétique du récit* sous la direction de Roland Barthes, Wolfgang Kayser, Wayne C. Booth et Philippe Hamon, Paris, Éditions du Seuil, 1977, p.116.

<sup>7</sup> Ranya Kamar, « La Femme face à la société patriarcale dans l'imaginaire camerounais à travers *Les Impatientes* de Djaïli Amadou Amal », Université d'Helwan, Journal of the faculty of Arts Port Said University, N°24, Mis en ligne en Janvier 2023 sur doi:10.21608/jfpsu.2023.198864.1261, Consulté le 10 avril 2024, p. 81.

<sup>8</sup> Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », *op. cit.*, p. 157.

<sup>9</sup> Djaïli Amadou Amal, *Walaande, l'art de partager un mari*, Paris, Éditions Ifrikya, 2010, Rééditions Proximité, 2015, p. 10.

<sup>10</sup> Chantal Bonono, « Intertextes, médias et effet de vie dans le prix Goncourt 2021 : *La plus secrète mémoire des hommes* de Mohammed Mbougarr Sarr », ENS-Université de Yaoundé 1(Cameroun), Mis en ligne le 21 avril 2023 dans la rubrique « articles de fond » du site de l'effet de vie [www.effet-de-vie.org](http://www.effet-de-vie.org), Consulté le 21 avril 2024, p. 16.

de responsabilité, de religion – et j’en passe »<sup>11</sup>. C’est dire que ces jeunes filles ne doivent subir que la décision de leurs parents, de leurs maris et des principes du Pulaaku<sup>12</sup>.

Or, d’après le Coran, « le consentement d’une fille à son mariage est obligatoire »<sup>13</sup>. Mais le mariage de Ramla et d’Elhadji est une union construite sur les larmes féminines. Mise à part la méchanceté de ce vieil époux, l’espace marital où réside cette jeune femme explique le poids de sa souffrance. C’est surtout le cas de Hindou qui provoque la pitié du lecteur : « Tu n’as pas le droit de désertier la chambre conjugale »<sup>14</sup>. Ce lieu fermé dans lequel elle vit, l’enferme et la sépare de ses amies, de ses camarades et de ses compagnons d’enfance qui finissent par l’oublier dans son monde clos. C’est ce que Crainic appelle « la solitude infernale à laquelle la condamne le désamour de sa mère »<sup>15</sup>. Dans leur dialogue sur l’exode rural, deux jeunes filles (Kondem et Sadjo) évoquent les conséquences néfastes de la vie féminine au village mais aussi en ville : « – Ces gens de la ville... Tu sais comment ils sont ! Et si elle se fait violer ? Ou pire ? – Ici aussi, un homme peut l’enlever, la violer ou l’épouser de force et tu ne peux rien y faire. Violer relève d’ailleurs de la tradition, et c’est ce qui risque de se produire si elle s’attarde plus longtemps ici ! »<sup>16</sup>. Cette discussion met en exergue la peur des jeunes filles opprimées et dépourvues de leurs libertés humaines au profit du rapt, du viol, du mariage précoce ou forcé et de la violence physique ou psychique qu’elles subissent. Envisagés comme des principes de la tradition et de la religion islamique, ces vices constituent des arguments parentaux de persuasion de celles-ci sur l’importance de leur véritable identité future dans le but de perpétuer l’ordre préétabli. Dans une telle société ancestralement patriarcale, la soumission, le respect, l’obéissance et la fameuse « patience » des femmes vis-à-vis des hommes sont une recommandation culturelle, sociale et divine. Ce sont des pratiques d’assujettissement, d’asservissement et d’aliénation des personnages féminins dans le Sahel du Cameroun qui marque le « soulignement du destin d’un personnage »<sup>17</sup>. De fait, cette région camerounaise est misogyne et hostile aux femmes illettrées et naïves. Même si la pratique incestueuse est inadmissible par l’éthique tel le

---

<sup>11</sup> Djaïli Amadou Amal, *Les Impatientes*, op. cit., p. 27.

<sup>12</sup> Le pulaaku est l’ensemble des valeurs culturelles des peuls. C’est un code de comportements obligatoires parmi lesquels la bienséance, le sens de la dignité, du courage, de la patience, de la pudeur, etc. qui régit les mentalités dans Djaïli Amadou Amal, *Munyal Les larmes de la patience*, Yaoundé, Éditions Proximité, 2017, pp. 223. Cette convention définit, à notre avis, le statut de la femme au sein de la société patriarcale sahélienne du Cameroun où l’islam est convoqué, à tort et à travers, pour légitimer certains us et coutumes, à l’instar de la docilité.

<sup>13</sup> Djaïli Amadou Amal, *Les Impatientes*, op. cit., p. 38

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>15</sup> Corina Crainic, « D’une conscience du désastre à la poétique du réenchantement : Biblique des derniers gestes, Écrire en pays dominé, Un dimanche au cachot et Les neufs consciences du Malfini de Patrick Chamoiseau » in *Entre solitudes, contraintes et aspirations : de l’Acadie, des Caraïbes et de la Louisiane* sous la direction de Corina Crainic, Francophonies d’Amérique, n° 49, printemps 2020, pp.57-85, Mis en ligne sur URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1070323ar>, consulté le 13 avril 2024, p. 71.

<sup>16</sup> Djaïli Amadou Amal, *Cœur du Sahel*, Yaoundé, Éditions Proximité, 2022, p. 27.

<sup>17</sup> Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », op. cit., p.157.



souligne Cnockaert : « l'inceste est, en tant qu'union sanctionnée par la société »<sup>18</sup>, on ne s'étonne pas que le corps d'Hindou soit exploité violemment par son cousin Moubarak. Le mal infligé à une femme et l'inceste constituent une norme : « Moubarak me viole en guise de consolation »<sup>19</sup>. Hindou, mariée à son cousin, violée et violentée par celui-ci, prend la fuite et obtient l'hospitalité légendaire d'une femme qui lui sauve la vie par les plantes médicinales : « Sans me poser des questions qui pouvaient s'avérer embarrassantes, elle a soigné mes plaies, a fait bouillir des écorces médicinales qu'elle m'a exhorté à boire »<sup>20</sup>. L'attention que Djebba et sa famille lui ont accordée et boire cette tisane lui ont permis d'oublier ses déboires. La patience<sup>21</sup>, dans une société primitive comme le Grand-Nord du Cameroun, définit le destin de nombreuses femmes mariées victimes de la subalternité et des pratiques antiques sauvages, hostiles et perverses aux répercussions préjudiciables graves. Dans cette perspective, la narratrice Ramla exprime ses émotions les plus douloureuses et celles de sa sœur Hindou étant accentuées par la religion, les coutumes et le *pulaaku*. Cela dit, les deux sœurs ne sont pas écoutées et ne sont pas considérées comme victimes par leur société dans laquelle elles vivent puisque ces injustices constituent des règles culturelles et sociales fondamentales.

En dépit des facteurs sociaux, culturels et religieux qui gangrènent la vie féminine, certains personnages recommandent à leurs pairs la patience dans la polygamie et dans la misogynie : « La polygamie n'est pas une honte pour une femme. Munyal ! Maîtrise-toi Safira »<sup>22</sup>. La révérence des maris dominants s'exprime et s'affirme à travers leur déférence qu'ils conquièrent vis-à-vis de ces subalternes. Elle trouve sa raison d'être dans la tradition et « le dogmatisme religieux »<sup>23</sup> :

– À partir de maintenant, vous appartenez chacune à son époux et lui devez soumission totale. Soumission complète instaurée par Allah. Sans sa permission, vous n'avez pas le droit de sortir, ni même celui d'accourir à mon chevet ! Soumission si complète que même vos actes de foi comme le jeûne ne se feront qu'avec son accord. Ainsi et seulement ainsi, vous serez des épouses accomplies !<sup>24</sup>

Parfumé, vêtu de meilleurs vêtements et orné de meilleurs bijoux, le corps d'une épouse doit être un objet d'art décoratif pour son époux misogyne. Les termes « soumission totale », « soumission complète » et « soumission si complète » constituent une gradation qui montre

---

<sup>18</sup> Véronique Cnockaert, « L'Empire au miroir. Renée Saccard ou la vieille de la mi-carême » in *L'Éthnocritique de la littérature* sous la direction de Véronique Cnockaert, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2011, pp. 77.

<sup>19</sup> Djaili Amadou Amal, *Les Impatientes*, op. cit., p. 70.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>21</sup> Appelée aussi munyal par la romancière, la patience est l'une des valeurs majeures de la culture peule qui apparaît comme une endurance, une tolérance, une persévérance et une maîtrise de soi dans Djaili Amadou Amal, *Munyal Les larmes de la patience*, Yaoundé, Éditions Proximité, 2017, p. 223. On l'entend comme la capacité à ne pas s'énervier des difficultés de la vie, à supporter les défaillances, les erreurs et les dogmes culturo-religieux.

<sup>22</sup> Djaili Amadou Amal, *Munyal Les larmes de la patience*, Yaoundé, Éditions Proximité, 2021, p. 165.

<sup>23</sup> Marc-Mathieu Münch, *L'Effet de vie ou le singulier de l'art littéraire*, op. cit., p. 33.

<sup>24</sup> Djaili Amadou Amal, *Munyal Les larmes de la patience*, op. cit., p.21.

le degré fort et élevé de la soumission des femmes en tant que propriétés de leur dieu terrestre : leur mari. Au travers de ces deux proverbes africains : « Au bout de la patience, il y a le ciel »<sup>25</sup> et « La patience cuit la pierre »<sup>26</sup>, on trompe et on dompte la femme du Sahel par la force de la patience et de l'islam. De l'avis des hommes sahéliens et pour maintenir les femmes dans leur esprit inerte et naïf, ces bourreaux leur brandissent les deux valeurs culturelles comme des facteurs produisant des résultats fort satisfaisants en terme de réussite dans la vie de celles-ci. Donc, à travers ces hyperboles, il y a, non seulement refus des prétextes et de la révolte des femmes conscientes et émancipées, mais leur endoctrinement est total à la soumission des hommes.

## 1.2 Des plaintes à la révolte

Persécutées et maltraitées, ces Sahéliennes ne restent pas indifférentes face à leur situation civilisationnelle perceptible par le lecteur. Pour la narratrice, « Ces femmes s'unissent pour lancer un cri de révolte contre la mentalité qui leur impose la patience »<sup>27</sup>. Impatients, les personnages féminins qui se veulent la lumière du monde, conçoivent que la révolte soit un principe juridique, éthique et social pour se libérer du joug patriarcal. Par l'entremise de l'histoire douloureusement touchante, trois femmes mariées, coépouses, désabusées des pesanteurs socioculturelles persistantes qui inhibent, annihilent, étouffent, limitent, briment et empoisonnent leurs libertés, se soulèvent et se rebellent contre le *Pulaaku* et la société culturelle et religieuse. Ces êtres réels sont définis par Hamon au travers de ce qu'il nomme « Une catégorie de personnages-référentiels »<sup>28</sup>.

Cependant, les victimes de ces anciennes pratiques rétrogrades dénoncent les croyances, les normes et les valeurs traditionnelles les plus abusives qui bafouent leurs libertés les plus élémentaires et les plus humaines possibles. Pour cela, elles sont déterminées à poursuivre leurs objectifs en piétinant les conventions socioculturelles et religieuses : « Ma seule inquiétude, c'est qu'il a déjà une épouse »<sup>29</sup>. Hormis la polygamie, la narratrice se plaint des autres atrocités féminines que leur inflige la société musulmane :

Je devais être la meilleure, la plus intelligente, la plus jolie. Je devais être ton rêve. Ta fille ! Ton espoir ! Tu m'as toujours répété que j'étais la cause indirecte de tes souffrances mais aussi de tes joies. Tu es restée là pour moi. Je devais faire en sorte que, jamais, tu ne le regrettes. Ô ma mère ! Que c'est dur d'être une fille, de toujours donner le bon exemple, de toujours obéir, de toujours se maîtriser, de toujours patienter !<sup>30</sup>

---

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>27</sup> Bouras Rayen et Tabet Hadjer, *Noces polyphoniques dans Les Impatientes de Djaïli Amadou Amal*, Mémoire présenté en vue de l'obtention du diplôme de Master, Université Mohamed Seddik Ben Yahia – Jijel, 2022-2023, p. 79.

<sup>28</sup> Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », *op. cit.*, p.122.

<sup>29</sup> Djaïli Amadou Amal, *Les Impatientes*, *op. cit.*, p. 70.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 40.

L'usage d'une suite anaphorique montre l'insistance sur les difficultés à obéir aux principes socioreligieux désavantageux. Pour ce faire, cette révoltée rejette radicalement ces prescriptions : « Le refus de se conformer aux règles de *Pulaaku* s'apparente à une révolte »<sup>31</sup>.

Toutefois, les trois héroïnes refusent cet état de choses et la preuve de patience que leur enseignent les religieux, les parents et la société tout entière. Ayant trois et mêmes destins, elles se révoltent et deviennent donc impatientes du changement de leur statut et de leurs conditions de vie qu'elles espéraient tant. Troublées physiquement et psychologiquement, elles deviennent enragées au point de tout casser, de crier, de hurler et de pleurer car elles n'ont que leurs cris, leurs larmes et leurs sanglots pour manifester leur mécontentement et leur emprisonnement social. La narratrice Ramla et sa sœur s'indignent et expriment ainsi leur désarroi et leur embarras dans la quête d'une voix/voie de sortie de leur peine. Ces maux socioculturels et religieux entraînent les personnages féminins à s'entredéchirer : « Je suis prête à tout mais je refuse cette humiliation »<sup>32</sup>. L'humiliation dont parle l'instigateur est le deuxième mariage de son mari à Ramla, une belle petite fille charmante, qui porte atteinte à sa dignité féminine. La narratrice souligne que le problème de sa vie ne vient pas de la cohabitation mais de la polygamie, c'est-à-dire de la vie avec une coépouse hypocrite : « Une coépouse reste une coépouse même si elle est gentille et respectueuse. Une coépouse n'est pas une amie – et encore moins une sœur »<sup>33</sup>

Ainsi, les déceptions de la vie humaine transforment finalement ces personnages patients en personnages impatientes. Si la patience apparaît comme une passivité au détriment de l'impatience, alors ces derniers passent de la passion à l'action qui les libère. L'exercice d'un métier ou d'un art contribue à sortir le personnage féminin de son angoisse, de son désarroi, de sa prison psychologique, de son endoctrinement et surtout de son ignorance qui l'emprisonnent dans la vie conjugale douloureuse : « Je pouvais maintenant lire et écrire. Je pouvais utiliser mon téléphone et envoyer des messages. Tous ces projets me galvanisaient »<sup>34</sup>. Évidemment, par l'écriture, la lecture, l'utilisation efficace du téléphone et de l'ordinateur et les arts, cet être fragile apprivoise sa douleur, combat et supprime son atroce souffrance. Pour lui, les arts poétiques et les médias technologiques lui servent de boussole pour son ouverture au monde moderne, sa jouissance, sa nouvelle vie, mieux sa survie. Münch le mentionne lorsqu'il considère la création, non pas uniquement comme un matériau de consolation, mais comme une thérapie, car les arts soignent les facultés de l'esprit et du corps de l'Homme.

---

<sup>31</sup> Aissatou Abdoulahi, « L'œuvre de Djaïli Amadou Amal. Un miroir de la condition de la femme au Nord-Cameroun » in *Africana. Figures de femmes et formes de pouvoir* sous la direction de Christine Le Quellec Cottier et Valérie Cossy, Paris, Classiques Garnier, 2022, p.484.

<sup>32</sup> Djaïli Amadou Amal, *Munyal Les larmes de la patience*, op. cit., p.165.

<sup>33</sup> Djaïli Amadou Amal, *Les Impatientes*, op. cit., p. 118.

<sup>34</sup> *Ibid*

## 2. Les arts poétiques comme matériaux sensoriels et libérateurs

La recréation de la vie féminine passe par les expressions poétiques. La symbiose de ces savoirs esthétiques s'adresse aux sens humains et culturels. D'après Hamon, « Le personnage sert de support à un certain nombre de qualifications<sup>35</sup> que ne possèdent pas, ou que possèdent à un degré moindre les autres personnages de l'œuvre »<sup>36</sup>. Dotées des sens, du désir et du plaisir, les impatientes recourent à la force et à la magie des arts et métiers produisant des effets sur leurs sens par le jeu cohérent des matériaux poétiques mais aussi des formes d'expressions artistiques dépendant des matériaux utilisés.

### 2.1 Le roman de Djaili Amadou Amal : un creuset d'arts poétiques

Cette créativité féminine est « une quête incessante de l'« effet de vie » qui naît de la rencontre de divers médias »<sup>37</sup>. À travers cette quête obsessionnelle de l'esthétique, les arts et les métiers sont une fenêtre par laquelle les personnages féminins s'évadent de leur quotidien douloureux. Ils se réfèrent aux professions modernes et à la création artistique qui leur font oublier la dure réalité. La parole artistique et professionnelle révèle, distrait, console et soigne la vie de la femme sahélienne et même celle du récepteur angoissé de ces malheureuses femmes. La romancière Amal édifie son récepteur embarrassé par l'amertume féminine au moyen de sa création de la parole artistique et poétique vu que la vie et l'art, étroitement liés, émeuvent le triptyque corps-esprit-cerveau. Dès lors, Laffont-Bissay souligne cette logique : « Le poète [Lorand Gaspar] entraîne alors son lecteur aussi bien dans les mouvements de l'art que dans ceux de la vie, qui ne sont d'ailleurs guère éloignés »<sup>38</sup>.

Ayant la passion et l'ambition de devenir pharmacienne pour éviter la douleur et le malheur du mariage, la narratrice exprime son vœu. Ce personnage, Ramla, traduit son rêve et sa liberté par l'exercice libre d'un métier qui lui sera facilité par son fiancé Aminou, meilleur ami de son frère Amadou, ancré dans la modernité : « Enfin ! Et, pour moi, c'était un doux rêve. Bientôt, lui et moi, nous allons nous marier. Bientôt, dans quelques années, à l'université de Tunis, lui deviendrait ingénieur et moi, pharmacienne. Nous serons heureux »<sup>39</sup>. L'ingénierie et la pharmacie sont, non seulement considérées comme des métiers modernes et scientifiques mais aussi comme des arts. Elle s'unira à « un homme ayant une

---

<sup>35</sup> Il s'agit des fonctions, des compétences et des performances esthétiques et socio-culturelles qui permettent aux impatientes de mieux vivre, de survivre et de revivre esthétiquement.

<sup>36</sup> Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », *op. cit.*, p.154.

<sup>37</sup> Jürgen Erich Müller, « À la recherche des effets de vie : L'œuvre multi- et intermédiaire de la Margrave Wilhelmine de Bayreuth » in *Entrelacs des arts et effet de vie* sous la direction de François Guiyoba, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 93.

<sup>38</sup> Marie-Antoinette Laffont Bissay, « Approche de la parole ou la trajectoire d'une parole artistique révélatrice du tissu vivant » in *Entrelacs des arts et effet de vie* sous la direction de François Guiyoba, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 195.

<sup>39</sup> Djaili Amadou Amal, *Les Impatientes*, *op. cit.*, p. 21.

situation plus honorable dans le pays, et cela va épanouir leur vie sociale et économique »<sup>40</sup>. Ainsi, leur vécu quotidien sera caractérisé par l'élégance culturelle, religieuse, sociale et économique. Les média mis en présence parcourent le roman comme professions et comme plaisirs. La lecture est une activité poly-et psycho-sensorielle. Pour survivre, revivre et vivre l'utopie du monde poétique et libre, [j'avais l'amour de] « me replonger dans mes livres »<sup>41</sup>. Cela dit, dans un roman se trouve le plaisir sensoriel et synesthésique.

La littérature, traversée par l'interdisciplinarité et la transdisciplinarité, apparaît comme un réservoir des arts, lesquels sont perçus comme des signes sémiotiques qui contribuent à l'édification et à l'épanouissement des personnages féminins. Ceux-ci constituent « une unité de signification »<sup>42</sup>. Figures tutélaires, ces derniers participent « activement à l'éveil de la sensibilité du sujet et l' [littérature] ouvre à une conception synchronique des arts et du monde »<sup>43</sup>. C'est ce que reconnaît également et sans doute Yvette Balana : « Il y a aussi la musique, le cinéma, les arts graphiques et les arts du spectacle dont les modalités croisent, traversent ceux de la littérature »<sup>44</sup>. Ils sont donc sensoriels et attrayants : « Une odeur de peinture imprègne les lieux »<sup>45</sup>. Ces arts revêtent une importance indéniable dans l'entreprise d'intéressement et de fascination du récepteur de la vie de ces victimes.

La création artistique s'invite tel un antidote de la douleur féminine. L'intermédialiste Bonono montre : « La musique ici s'impose donc comme le catalyseur de l'amour par le biais de la danse »<sup>46</sup>. La danse et la musique de la circonstance émerveillaient et consolait les femmes victimes de la polygamie : « Dans la chambre, où Hindou et moi passions la journée en attendant le grand départ, les jeunes filles du collège et de la famille écoutaient la musique et dansaient. Hindou affichait une sérénité, qui me surprit, et même un léger sourire »<sup>47</sup>. Pour la narratrice, coépouse d'Hindou, la magie de ces danses et chansons crée une harmonie sociale, un rêve et une effervescence dans leur vie. Dans cette logique, « Le jeu devient

---

<sup>40</sup> Pita Rui Dola, *(Re) construction de l'image, de l'identité féminine africaine et la Rébellion féminine contre le pouvoir préétabli : Représentation des femmes noires africaines dans des romans féminins spécifiques des années 1980 : Analyse des romans écrits par Angèle Rawiri, Calixthe Beyala, Evelyne Mpoudi Ngollé et Nafissatou Niang Diallo*, Master soutenu à l'Université de Kwazulu-Natal (Afrique du Sud), Novembre 2018, p. 31.

<sup>41</sup> Djaïli Amadou Amal, *Les Impatientes*, *op. cit.*, p. 18.

<sup>42</sup> Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », *op. cit.*, p. 125.

<sup>43</sup> Raymond Mbassi Ateba, « La littérature et la littératie dans l'enseignement à l'ère du multimédia » in *La Didactique de la littérature en contexte camerounais Interrogations, dilemmes et modalités de transmission* sous la direction de Barnabé Mbala Ze, Raymond Mbassi Ateba et Jean Claude Abada Medjo. Université de Yaoundé 1 et ENS-Université de Maroua, Yaoundé-Cameroun, africedit, Actes du colloque des 27 et 28 mai 2016, p. 48.

<sup>44</sup> Yvette Balana, « Les niveaux d'enseignement de la littérature en contexte de périphérisation. Du didactisme à l'expérience sensible » in *La Didactique de la littérature en contexte camerounais Interrogations, dilemmes et modalités de transmission* sous la direction de Barnabé Mbala Ze, Raymond Mbassi Ateba et Jean Claude Abada Medjo. Université de Yaoundé 1 et ENS-Université de Maroua, Yaoundé-Cameroun, africedit, Actes du colloque des 27 et 28 mai 2016, p. 75.

<sup>45</sup> Djaïli Amadou Amal, *Les Impatientes*, *op. cit.*, p. 49.

<sup>46</sup> Chantal Bonono, « Intertextes, médias et effet de vie dans le prix Goncourt 2021 : *La plus secrète mémoire des hommes* de Mohammed Mbougarr Sarr », *op. cit.*, p. 11..

<sup>47</sup> Djaïli Amadou Amal, *Les Impatientes*, *op. cit.*, p. 38.

ensuite « une source de plaisir pour l'auditeur et le spectateur [des danseurs et des musiciens] »<sup>48</sup>.

En outre, seule la femme sahélienne libre et épanouie peut vivre dans l'utopie mais aussi en harmonie avec sa société. C'est cette perception qui donne lieu à la poétique de la liberté et de la mondialité. Cela dit, la vie féminine au Sahel se déploie dans le poétique. Dès lors, les émotions poétiques « envahissent nos écrans et nos livres »<sup>49</sup>. Il s'agit d'un enchantement synesthésique et poétique des personnages amaliens ou de ce que Crainic désigne par « une poétique du réenchantement »<sup>50</sup>. La meilleure et paradisiaque vie ne se trouve pas dans le foyer conjugal peul du Sahel camerounais mais ne peut se concevoir et se percevoir que dans les arts poétiques : « Nous ne sommes pas dans un des feuilletons télévisés importés qui meublaient nos rêves d'adolescentes ni dans un des romans à l'eau de rose dont nous avons fait nos délices »<sup>51</sup>. C'est-à-dire que là où il y a désolation, on inscrit les arts poétiques qui consolent. De l'avis de Crainic, la manière de réenchâter puissamment la société « inscrit la joie, l'espoir, l'amitié, l'amour, l'art, là où il n'y a *a priori* que désolation »<sup>52</sup>. Pour retrouver le bonheur et l'esthétique dans le foyer, « je regardais, [dit Safira], des films érotiques »<sup>53</sup> car toute la beauté de la vie s'y trouve. Alors, la télévision et les films produisent chez ces personnages marginalisés à l'instar de Faydé des effets puissants sur tout leur être : « Très vite, elle comprend le scénario des séries hindoues et des novelas dont raffolent les autres et, comme eux, elle attend impatientement la suite »<sup>54</sup>. Ainsi, elles s'épanouissent et se réjouissent du plaisir procuré par ces séries indiennes. L'effet de vie produit par ces créations poétiques apparaît comme un support d'amusement et de consolation des sens humains. C'est ce que Münch affirme : « Il (l'art) leur fait oublier leurs soucis. Ulysse me libère d'une vie casanière qui ne m'apporte rien que des lendemains qui désenchantent »<sup>55</sup>. Ce matériau console le récepteur comme le déclare Münch : « L'œuvre d'art enveloppe l'âme attristée, fait que ses pensées douloureuses se posent sur l'harmonie

---

<sup>48</sup> Marc-Mathieu Münch, *La Beauté artistique. L'Impossible définition indispensable Prolégomènes pour une « artologie » future*, Paris, Honoré Champion, 2014, p. 72.

<sup>49</sup> Marc-Mathieu Münch, *L'Effet de vie ou le singulier de l'art littéraire*, Paris, Honoré Champion, collection Littérature générale et comparée, 2004, p. 354.

<sup>50</sup> Corina Crainic, « D'une conscience du désastre à la poétique du réenchantement : Biblique des derniers gestes, Écrire en pays dominé, Un dimanche au cachot et Les neufs consciences du Malfini de Patrick Chamoiseau » in *Entre solitudes, contraintes et aspirations : de l'Acadie, des Caraïbes et de la Louisiane* sous la direction de Corina Crainic, Francophonies d'Amérique, n° 49, printemps 2020, pp.57-85, Mis en ligne sur URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1070323ar>, consulté le 13 avril 2024, p. 59.

<sup>51</sup> Djaïli Amadou Amal, *Les Impatientes*, *op. cit.*, p. 11.

<sup>52</sup> Corina Crainic, « D'une conscience du désastre à la poétique du réenchantement : Biblique des derniers gestes, Écrire en pays dominé, Un dimanche au cachot et Les neufs consciences du Malfini de Patrick Chamoiseau », *op. cit.*, p. 57.

<sup>53</sup> Djaïli Amadou Amal, *Les Impatientes*, *op. cit.*, p. 118.

<sup>54</sup> Djaïli Amadou Amal, *Cœur du Sahel*, *op. cit.*, p. 63.

<sup>55</sup> Marc-Mathieu Münch, *L'Effet de vie ou le singulier de l'art littéraire*, *op. cit.*, p. 353.



d'une forme »<sup>56</sup>. Cette consolation s'étend même à la thérapie en tant que fondement de l'art dans la vie douloureuse de ces sans voix/voies et ces sans droits.

Pour les personnages féminins, certes, l'art est un divertissement et une réponse heureuse à leur mal conjugal et patriotique, mais l'oncle Moussa interdisait les chaînes occidentales qu'il appelle « chaînes de diable » aux femmes assoiffées des rêves de la beauté : « L'homme avait quand même réussi à nous laisser l'accès aux films hollywoodiens, dont les histoires d'amour romantiques nous enchantaient lorsque le maître des lieux était absent »<sup>57</sup>. L'écoute et le regard d'une scène filmique et la lecture des magazines féminins sont une passion et une action vitales chez les victimes. L'imaginaire artistique permet à la femme sahélienne, non pas de s'enfermer dans l'hallucination, c'est-à-dire dans le rêve, mais de lui faire connaître la vie réelle pour s'y adapter et s'y consoler.

Ainsi, lorsque celle-ci a le devoir et le pouvoir de réaliser son désir, son plaisir et son idéal, la mélancolie l'introduit dans une contemplation et une méditation spirituelles, et même une création esthétique en vue de se calmer. L'œuvre d'art répond à ses besoins. L'artologue présente l'art comme l'une de ses « réponses spécifiques à la condition humaine »<sup>58</sup>. Pour combler et régler le mal, l'art reste créatif et libérateur dans un monde patriarcal pris par la douleur et l'ennui. Étant victimes du monde, les femmes cherchent à se libérer par la force de l'impatience ou l'impatience de la force créatrice. L'amour de l'art consiste à créer leur monde idéal où elles peuvent refuser la souffrance à laquelle elles s'adaptent finalement au moyen de leurs compétences et leurs performances différentielles issues de la magie des arts ou des œuvres d'art. En tant que révoltées, elles transfigurent leur souffrance, dépassent et surpassent leurs conditions de vie, car la création artistique apparaît comme un moyen de la révolte, une consolation, un soutien et une revendication de la liberté. Du coup, l'art doit consoler les victimes de la réalité cruelle.

La beauté du monde sahélien réside donc dans les arts poétiques et les métiers modernes. Le roman de Djaïli Amadou Amal est celle des expériences esthétiques et synesthésiques. C'est le creuset des arts comme celui de Proust : « Le roman de Proust est [...] le roman de la création artistique ; il s'ordonne autour d'une série d'expériences esthétiques »<sup>59</sup>. C'est pour cela que l'art devient un refuge et une échappatoire pour les personnages martyrisés. À travers la force et la magie de la création, ces personnages persécutés créent d'abord un temps infini, un monde infiniment parallèle à la réalité et surtout une vie nouvelle. L'art est une ouverture vers un monde beau, heureux, fantasmatique et fantasmagorique qui débarrasse ces êtres fragiles, mais compétents et performants, de tous les

---

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 354.

<sup>57</sup> Djaïli Amadou Amal, *Les Impatientes*, *op. cit.*, p. 55.

<sup>58</sup> Marc-Mathieu Münch, « Bilan de l'artologie » in *Revue Internationale d'Art et d'Artologie* sous la direction de Marc-Mathieu Münch et Floribert Nomo Fouda, Numéro 6, Hommage à François Guiyoba (1959-2021), Université de Lorraine (France) et Université de Yaoundé 1, Décembre 2022, p.115.

<sup>59</sup> Jean Rousset, *Forme et signification*. Paris, José Corti, 1992, p. 150.

défauts de la situation réelle de la vie. En tant que discipline sensorielle, l'art influe les sens du récepteur.

## 2.2 Les arts poétiques et les sens humains

Cherchant le beau, le ludique et le didactique, le roman de l'écrivaine camerounaise est une œuvre d'art qui charroie les impatientes, lesquelles, par leur action et leur qualification différentielles, suscitent l'émotion et éveillent les sens. Science de la perception, la phénoménologie merleau-pontienne analyse directement l'expérience vécue par l'homme et toutes ses facultés sensorielles : « Mais voir, c'est avoir des couleurs ou des lumières, entendre, c'est avoir des sons, sentir, c'est avoir des qualités, et pour savoir ce que c'est que sentir, ne suffit-il pas d'avoir vu du rouge ou entendu un las ? »<sup>60</sup>. Leurs sens sont touchés. L'effet de l'art se voit dans l'œil, s'entend dans l'oreille, se ressent sur la peau, se sent par les narines (son décor) et se savoure par la langue (sa qualité et sa force). Les personnages de Djaïli Amadou Amal, par exemple, savent se consoler par la synesthésie des œuvres d'art, par leur qualification, leur compétence et leur performance différentielles. Les instigateurs du roman amalien utilisent des techniques et des stratégies leur permettant d'entrer en relation avec le monde moderne et démocratique par la médiatisation de leurs sens qui trouvent satisfaction dans les arts poétiques. De ce fait, ils réussissent à s'écarter et à surpasser la domination masculine. L'art apparaît comme un loisir et un plaisir qui réveillent les sens humains et crée l'effet de vie dans le triptyque corps-esprit-cerveau de ces personnages. Au sens barthésien, le plaisir est à la fois, une expression de la joie et de l'évanouissement humains: « Le « plaisir » est [...] extensif à la jouissance »<sup>61</sup>. L'art est une nécessité vitale créant une vive émotion et un plaisir à son récepteur à travers son charme n'importe où et n'importe quand. La quête du goût est un enjeu central de la réflexion artistique car « le goût détermine la sensibilité au Beau »<sup>62</sup>.

En outre, ces impatientes cherchent à retrouver le paradis perdu de leur enfance par le jeu des matériaux münchéens, lesquels nourrissent les sens du récepteur. En tant qu'art, le roman amalien regorge des héroïnes caractérisées par des perceptions sensorielles fortes. Ceci dit, poétique du réenchantement de la vie sahélienne, « la littérature se déploie dans le poétique [et le sensoriel] »<sup>63</sup>.

Nous avons à faire à des personnages référentiels. Ils sont esthétiquement compétents dans le rejet de la réalité sociopolitique. Froidevaux le confirme : « Ce refus atteint avec

---

<sup>60</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*. Paris, Éditions Gallimard, 1945, p. 10.  
Noëlle Sorin, « Le personnage-référentiel comme composante de la lisibilité sémiotique », Volume 1, Numéro 2, Université du Québec à Montréal, Sémiotique appliquée, 1996, p. 10.

<sup>61</sup> Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*. Paris, Éditions du Seuil, 1973, p. 33.

<sup>62</sup> Paul Aron et al., *Les 100 mots du littéraire*. Paris, Presses Universitaires de France, 2008, p. 51.

<sup>63</sup> Raymond Mbassi Ateba, « La littérature et la littératie dans l'enseignement à l'ère du multimédia », *op. cit.* p.47.

l'esthétisme son point culminant. Il devient total et abolit le réel au profit d'un antimonde strictement autonome, l'art »<sup>64</sup>. L'autonomie de la création constitue ainsi une voie/voix sûre, rassurante et royale du créateur. L'effet de vie est vrai dans les arts poétiques, car des formes nouvelles et des matériaux nouveaux donnent lieu à une vie nouvelle dans la cohérence.

Malgré que les femmes illettrées, analphabètes et ignorantes conseillent à la victime lettrée, amoureuse des arts et consciente, « de vivre dans la vraie vie »<sup>65</sup>, celle-ci choisit de s'épanouir librement et de vivre son rêve. Or, chargée de contraintes, de méfiances, de douleur, d'impatience et de mensonges, la vie réelle cède la place à la vie artificielle qui « 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 tracasseries »<sup>66</sup>. Mais, la confrontation des impatientes aux arts et métiers conduit à la réussite du roman par le phénomène de l'effet de vie.

### **3. Le pouvoir de l'effet de vie : l'utopie des femmes**

La réalité des personnages dans le roman amalien est l'extension de la réalité du lecteur africain. Celui-ci y entre par sa vie et sort de là par l'effet de vie produit par les arts. L'effet de vie n'a vraiment de sens et de raison d'être que dans la vie de douleur des personnages marginalisés de cette romancière camerounaise. Le roman de Djaïli Amadou Amal est une œuvre intermédiatique et interartistique qui suscite un efficace effet de vie chez le lecteur et lui révèle la jouissance et l'expérience esthétiques. Guiyoba parle d'un puissant effet de vie qui résulte des « œuvres relevant de l'entrelacs des arts »<sup>67</sup>. Müller, quant à lui, se livre à « une vie privilégiée à la recherche d'effets de vie »<sup>68</sup> à travers l'œuvre multi et intermédiatique. Ces sans voix et sans bouche sont donc à la quête de leur utopie qui s'opère par la manifestation de l'effet de vie dans toutes leurs facultés de leur être.

#### **3.1. Les impatientes à la recherche de la vie perdue**

Dans sa composition scripturale, esthétique et artistique synchronisée, et en prenant pour référence le Sahel du Cameroun, la romancière se préoccupe essentiellement de la vie du lecteur. Münch l'avait déjà souligné dans ses travaux: « L'esthétique littéraire exige de l'écrivain qu'il se préoccupe tout particulièrement de la manière dont le lecteur entre, reste

---

<sup>64</sup> Gérard Froidevaux, *L'Art et la vie*. Lausanne, Éditions L'Âge d'Homme, 1982, p. 196.

<sup>65</sup> Djaïli Amadou Amal, *Les Impatientes*, *op. cit.*, p. 18..

<sup>66</sup> Marc-Mathieu Münch, *L'Effet de vie ou le singulier de l'art littéraire*, *op. cit.*, p. 116.

<sup>67</sup> François Guiyoba, « L'effet de vie à la croisée des arts : vers une théorie esthétique unitaire ? » in *Entrelacs des arts et effet de vie* sous la direction de François Guiyoba, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 21.

<sup>68</sup> Jürgen Erich Müller, « À la recherche des effets de vie : L'œuvre multi- et intermédiatique de la Margrave Wilhelmine de Bayreuth », *op. cit.*, p. 90.

puis finalement sort de la seconde vie qu'il lui offre »<sup>69</sup>. L'art et la vie trouvent leur point de rencontre dans l'effet de vie. Le premier se veut à la fois rêve et réalité : « La *Gesamtkunstwerk* se veut alors, en définitive, dans son esprit originel, une entreprise de réalisation, ici et maintenant, par le biais de l'art, des fantasmes individuels et collectifs, et ce dans un mouvement de conciliation de l'art et de la réalité »<sup>70</sup>. Dans ce sens, l'œuvre d'art est une utopie qui remodèle la réalité pour un vécu normal et meilleur de l'être humain féminin du roman amalien.

Les impatientes, vivant dans la désolation, se consolent par leur engagement total dans la création « pour découvrir un monde nouveau, matériel ou immatériel »<sup>71</sup>. L'invention des formes procure à ces martyres « un sentiment de liberté vis-à-vis du monde et de la pesanteur »<sup>72</sup>. Elles n'obtiennent pas leur satisfaction dans la réalité car l'amour durable pour ces filles est impossible dans la vraie vie mais possible dans l'effet de vie qui s'opère par les œuvres d'art synesthésiques : « Mais je sais que cela n'est pas possible dans la vraie vie »<sup>73</sup>. L'épanouissement et le rêve de liberté d'une femme ne se trouvent pas sur terre, sur un espace hostile, dans la vraie vie mais se conçoivent et se perçoivent dans l'effet de vie par le biais du « plaisir d'avoir un emploi, de conduire sa voiture, de gérer son patrimoine »<sup>74</sup>. Cette vie utopique est vraie dans les sociétés traditionnelles comme celle du Nord-Cameroun où l'imagination des femmes conscientes et intellectuelles prime sur la réalité.

Ces êtres subalternes et dominés acquièrent curieusement une philosophie de la vie dans le Sahel du Cameroun qui passe par les métiers et les arts sensoriels. Il s'agit d'une reterritorialisation deleuzienne et guattarienne par la création, la possession et l'usage efficaces de nouvelles stratégies d'être au vrai monde. L'art, c'est l'esthétique de la vie. Ayant un rapport avec la vie quotidienne, cette création poétique fait exceptionnellement de lui l'art de la vie. Si on se permet la redondance, pour le personnage de Leïla, la vraie vie, l'amour sincère, la romance se vivent dans les œuvres d'art : « Terriblement romantique, innocente et naïve, elle frémit de bonheur et pleure devant les séries brésiliennes ou les productions hollywoodiennes, où de belles jeunes filles épousent toujours l'élus de leur cœur. Pour Leïla, la vie doit être vécue comme dans les films »<sup>75</sup>. Cette passion médiatique l'amène à éprouver librement un désir et même un plaisir envers un fiancé sincère et sérieux qu'elle s'imagine et

---

<sup>69</sup> Marc-Mathieu Münch, *L'Effet de vie ou le singulier de l'art littéraire*, op. cit., p. 110.

<sup>70</sup> François Guiyoba, « L'effet de vie à la croisée des arts : vers une théorie esthétique unitaire ? », op. cit., p. 28.

<sup>71</sup> Marie-Pierre Lassus, « La musique ou la joie : *L'effet de vie comme figure du bonheur* » in *Revue Internationale d'Art et d'Artologie* sous la direction de Marc-Mathieu Münch. Université de Lorraine (France), Numéro 2, Décembre 2018, p. 42.

<sup>72</sup> Yvette Balana, « Les niveaux d'enseignement de la littérature en contexte de périphérisation. Du didactisme à l'expérience sensible » in *La Didactique de la littérature en contexte camerounais Interrogations, dilemmes et modalités de transmission* sous la direction de Barnabé Mbala Ze, Raymond Mbassi Ateba et Jean Claude Abada Medjo. Université de Yaoundé 1 et ENS-Université de Maroua, Yaoundé-Cameroun, afredit, Actes du colloque des 27 et 28 mai 2016, p. 82.

<sup>73</sup> Djaïli Amadou Amal, *Les Impatientes*, op. cit., p. 11.

<sup>74</sup> *Id.*, p. 18.

<sup>75</sup> Djaïli Amadou Amal, *Cœur du Sahel*, op. cit., p. 117.

crée dans son esprit. C'est dire que l'art ne se sépare jamais de la vie qui est sa raison d'être comme l'observe Froidevaux : « l'art de la vie et la vie de l'art »<sup>76</sup>. Sur ce plan, l'Homme a besoin de l'art poétique pour mieux vivre car cette création esthétique abrite et sert la totalité de la vie humaine. D'après l'artologue Münch, « l'art doit servir la religion, la vérité, la civilisation, la culture, les rites, la société, la morale, la santé psychique, la politique, la critique sociale, l'engagement politique et moral et, j'y arrive, la révolte... »<sup>77</sup>. Par ce matériau poétique déclenchant l'effet de vie, les victimes de la société patriarcale se révoltent et s'engagent dans la libération de la femme sahéenne camerounaise chez Amal. La matière du monde ou l'effet de vie se matérialise et se manipule par les matériaux artistiques poétiques. On passe ainsi du plaisir des personnages féminins au plaisir du récepteur (lecteur, spectateur ou auditeur). Les noces scénaristiques hollywoodiennes permettent à ce dernier de « vivre l'extraordinaire vie de l'art dans l'ordinaire du quotidien »<sup>78</sup>.

Pour les impatientes, le vécu devient une matière à écouter : la musique. Cette dernière fortifie « le faible, d'abord maltraité ou déconsidéré, puis accédant à la puissance, celui qui était d'abord diminué et dont la fragilité se renverse en gloire »<sup>79</sup>. Elle nous détourne de la mort qui semble être le plus grand mal de la vie de l'homme. C'est pour cette raison que Hagège confesse que sans l'art et surtout sans la musique qui combine la quintessence de la vie, cette dernière serait plus qu'une erreur dans son existence : « Le message de la musique, ce qu'elle dit à nos prapides, c'est-à-dire à nos frémissements d'émotion, et à nos âmes tourmentées par l'angoisse de notre finitude, c'est un message de vie affrontant obstinément la mort »<sup>80</sup>. L'art est le moyen fondamental de réfléchir sur notre destin, sur le sens de notre être et sur nous-mêmes.

Pour lui, le beau qui est l'art, n'est rien d'autre que la vie esthétisée dans la fiction, car « il y a une ouverture naturelle dans tout matériau »<sup>81</sup>. Il s'agit de l'art qui crée des utopies et des émotions humaines. Cette conception artistique et esthétique met en valeur, en effervescence, en incandescence et en efflorescence, et surtout en vie, et au-delà, en survie, tout bouquet de notre essence, de notre existence et de notre être. L'art touche les sensibilités des impatientes, réceptrices de l'esthétique, et des lecteurs, victimes de la situation de ces êtres référentiels.

---

<sup>76</sup> Gérard Froidevaux, *L'Art et la vie*. Lausanne, Éditions L'Âge d'Homme, 1982, p. 69.

<sup>77</sup> Marc-Mathieu Münch, *La Beauté artistique L'impossible définition indispensable Prolégomènes pour une « artologie » future*, *op. cit.*, p. 103.

<sup>78</sup> Jean-Marie Yombo, « Roman cinématographique et effet de vie chez Milan Kundera », [En ligne], mis en ligne le 05 décembre 2020 dans la rubrique « Articles de fond » sur [www.effet-de-vie.org](http://www.effet-de-vie.org), consulté le 25 avril 2024, p. 11.

<sup>79</sup> Marc-Mathieu Münch et Belinda Canonne, « Entretien avec Belinda Canonne » in *Revue internationale d'art et d'artologie* sous la direction de Marc-Mathieu Münch, Université de Lorraine (France), Numéro 2, Décembre 2018, p. 87.

<sup>80</sup> Claude Hagège, *La Musique ou la mort*. Paris, Odile Jacob, 2020, p. 99.

<sup>81</sup> Marc-Mathieu Münch et Belinda Canonne, « Entretien avec Belinda Canonne », *op. cit.*, p. 138.

### 3.2. L'effet de vie dans la vie des impatientes : vers la création d'utopies et de visions

Si « la vraie vie, c'est la littérature » selon Proust<sup>82</sup>, nous pensons que celle-ci charrie l'utopie qui répond aux attentes des femmes aspirant à un nouveau monde et nourrissant pleinement et complètement les sens de celles-ci, lesquelles se présentent tel l'« effet de réel » barthésien. Les victimes ont une manière de voir, de concevoir, de percevoir et de comprendre le monde en vue de retrouver l'idéal socioculturel. Ayant un ancrage référentiel, elles « assureront donc ce que Roland Barthes appelle ailleurs un « effet de réel »<sup>83</sup>.

Les impatientes qui vivent dans la société de douleur migrent dans la vie des arts en tant qu'objets fictionnels qui portent l'utopie de la vie féminine dans le Sahel. Le dépassement des arts et des cultures liés à l'esthétique passe par les utopies artistiques. Le théoricien Münch l'affirme : « Un effet de vie psychique, donc, mais lié intimement au corps : un moment rare de plénitude de l'être. La fiction offerte par l'œuvre dans un objet incarné, incarnant, prolonge, complète, corrige, transcende la vie quotidienne »<sup>84</sup>. Cette imagination artistique produit le surgissement créateur. C'est le jeu des facultés, des sentiments et des cultures des impatientes. Même les enfants et les autres filles en âge de se marier vivent l'effervescence, l'incandescence et l'effet de vie des matériaux artistiques : « Les enfants, excités par cet air de fête, crient et dansent autour des véhicules. Nos amies et nos sœurs cadettes, inconscientes de l'angoisse dans laquelle nous sommes, [mais impatientes du mariage] se tiennent à nos côtés. Elles nous envient, rêvant du jour où elles seront aussi les reines de la fête »<sup>85</sup>. On convient que les matériaux münchéens abritent une magie particulière avérée qui attise, charme et « reterritorialise » la psyché des victimes. De notre point de vue, « Il s'agit de l'art qui crée l'effet de vie correspondant à la vie du récepteur »<sup>86</sup>.

Pour cette catégorie marginalisée, la révolte permettra l'anéantissement d'angoisse, d'exil, de mécontentement entre les individus, de mouvements humains : il n'y aura qu'une société idéale, exemplaire et transcendante qui répondra aux attentes des femmes aspirant à un paradis. Ce monde utopique est « Cette expérience de libération, d'évasion vers un autre univers dont l'existence ne fait pas de doute pour Green, ce ravissement quasi mystique devient une référence fondamentale. Le lecteur retrouve dans ses réflexions une force d'évidence identique à celle de l'amour et du bonheur »<sup>87</sup>. Celles-ci s'orientent donc vers des

---

<sup>82</sup> Marc-Mathieu Münch, « L'Effet de vie et l'union des arts », *op. cit.*, p. 42.

<sup>83</sup> Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », *op. cit.*, p. 122.

<sup>84</sup> Marc-Mathieu Münch, *La Beauté artistique L'impossible définition indispensable Prolégomènes pour une « artologie » future*, *op. cit.*, p. 107.

<sup>85</sup> Djaili Amadou Amal, *Les Impatientes*, *op. cit.*, p. 8.

<sup>86</sup> Martin Soumbaï, « Le visiteur chez l'artiste et l'effet de vie dans *Ma seule étoile est morte* d'Étienne Barilier » in *Revue Internationale d'Art et d'Artologie* sous la direction de Marc-Mathieu Münch et Floribert Nomo Fouda, Université de Lorraine (France) et Université de Yaoundé 1, Numéro 6, Hommage à François Guiyoba (1959-2021), Décembre 2022, p. 8.

<sup>87</sup> Jean Ehret, « Vie, religion et art : Recherches de la cohérence dans les débuts du Journal de Julien Green » in *Arts, langue et cohérence* sous la direction de Véronique Alexandre Journeau, Paris, L'Harmattan, 2010, p.151.



utopies et à travers leur vision, dans une jouissance, une effervescence et une fascination qui s'opèrent par le truchement de la profession moderne, du voyage, de la lecture, de l'écriture, du regard des feuilletons et de l'écoute musicale.

Parce que les arts sont caractérisés par les invariants de l'effet de vie, parce qu'ils sont créateurs, formels, plurivalents et ouverts aux impatientes dans une certaine cohérence, laquelle « joue aussi un rôle important dans les arts »<sup>88</sup>, ils permettent à celles-ci de sortir de leur vraie vie dont elles sont victimes en vue d'entrer, non seulement dans l'effet de vie, mais surtout dans des utopies. Ce sont ces dernières qui amènent la romancière à esthétiser le quotidien de ces opprimées par une synchronie esthétique, poétique et artistique créant la seconde vie münchéenne dans laquelle elles se réfugient. Les impatientes fuient, par conséquent, le désordre au profit de l'ordre et de la cohérence dans la vie sociale. Selon Marc-Mathieu Münch, « Le principe de la cohérence est donc ici directement indispensable au bon fonctionnement de l'effet de vie pour maintenir la plurivalence et l'ouverture en comptabilité avec la psyché qui désire de l'ordre dans la variété »<sup>89</sup>. Le lecteur du roman est ainsi touché dans son triptyque corps-esprit-cerveau. Ces utopies artistiques et culturelles nous conduisent vers des idéaux et des espaces d'épanouissement qui définissent notre être, notre paraître et notre bonheur. Bref, elles nous redéfinissent et nous satisfont dans notre dimension psychosomatique.

## Conclusion

Au total, ce prix Goncourt est bel et bien le lieu propice, non pas uniquement du déplaisir féminin, mais aussi et surtout du plaisir que se créent les victimes impatientes et soucieuses par le truchement de l'effet de vie de l'art. Celles-ci condamnent cette horreur qui leur est infligée par le patriarcat et le dogmatisme de la religion islamique au profit de leur reterritorialisation artistique, sensorielle et onirique. Traiter de la question des personnages féminins au Nord-Cameroun, des arts et de l'effet de vie chez Djaïli Amadou Amal nous a permis d'interroger, non seulement la vie douloureuse de ces Sahéliennes, mais surtout l'usage des arts ou des œuvres d'art et autres modes d'expression en vue d'aboutir à une liberté qui s'exprime par un puissant effet de vie s'apparentant à une utopie. Comme les arts suscitent un effet de vie dans la vie des victimes de la société patriarcale traditionnelle, ils agissent également sur la vie du récepteur, c'est-à-dire du lecteur-auditeur. À la question : comment sortir de la douleur relevant de la vie réelle pour entrer dans le bonheur par la vie artificielle?, nous avons analysé, à partir de la sémiologie du personnage hamonienne et surtout de la théorie de l'effet de vie münchéenne, que les rapports entre ces victimes de la réalité cruelle et les matériaux poétiques s'opèrent par l'effet de vie, principe de l'esthétique

---

<sup>88</sup> Marc-Mathieu Münch, « Le corollaire « cohérence » de l'effet de vie » in *Arts, langue et cohérence* sous la direction de Véronique Alexandre Journeau, Paris, L'Harmattan, 2010, p.12.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 16.

de la vraie vie de celles-ci. Il ressort de cette étude qu'elles, malgré leur désespoir, leur patience mortelle et leur impatience dans le Sahel réel, espèrent leur équilibre socioculturel et leur liberté totale par le recours aux matériaux et aux métiers qui épanouissent et comblent leurs sensorialités les plus touchées. Ceux-là donnent naissance à l'effet de vie, mieux à la complétude et à la plénitude qui font la réussite esthétique totale du roman féminin camerounais.

### Références bibliographiques

Aissatou Abdoulahi, « L'œuvre de Djaïli Amadou Amal. Un miroir de la condition de la femme au Nord-Cameroun » in *Africana. Figures de femmes et formes de pouvoir* sous la direction de Christine Le Quellec Cottier et Valérie Cossy, Paris, Classiques Garnier, 2022, p. 473-487.

Bouras Rayen et Tabet Hadjer, *Noces polyphoniques dans Les Impatientes de Djaïli Amadou Amal*, Mémoire présenté en vue de l'obtention du diplôme de Master, Université Mohamed Seddik Ben Yahia – Jijel, 2022-2023.

Chantal Bonono, « Intertextes, médias et effet de vie dans le prix Goncourt 2021 : *La plus secrète mémoire des hommes* de Mohammed Mbougarr Sarr », ENS-Université de Yaoundé 1(Cameroun), Mis en ligne le 21 avril 2023 dans la rubrique « articles de fond » du site [www.effet-de-vie.org](http://www.effet-de-vie.org), Consulté le 21 avril 2024.

Claude Hagège, *La Musique ou la mort*. Paris, Odile Jacob, 2020.

Corina Crainic, « D'une conscience du désastre à la poétique du réenchantement : Bible des derniers gestes, Écrire en pays dominé, Un dimanche au cachot et Les neufs consciences du Malfini de Patrick Chamoiseau » in *Entre solitudes, contraintes et aspirations : de l'Acadie, des Caraïbes et de la Louisiane* sous la direction de Corina Crainic, Francophonies d'Amérique, n° 49, printemps 2020, pp.57-85, Mis en ligne sur URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1070323ar>, consulté le 13 avril 2024.

Djaïli Amadou Amal, *Walaande, l'art de partager un mari*, Paris, Éditions Ifrikya, 2010, Rééditions Proximité, 2015.

Djaïli Amadou Amal, *Munyal Les larmes de la patience*, Paris, Éditions Proximité, 2019.

Djaïli Amadou Amal, *Les Impatientes*, Paris, Emmanuelle Collas, 2020.

Djaïli Amadou Amal, *Munyal Les larmes de la patience*, Yaoundé, Éditions Proximité, 2021.

Djaïli Amadou Amal, *Cœur du Sahel*, Yaoundé, Éditions Proximité, 2022.

François Guiyoba, « L'effet de vie à la croisée des arts : vers une théorie esthétique unitaire ? » in *Entrelacs des arts et effet de vie* sous la direction de François Guiyoba, Paris, L'Harmattan, 2012, pp.17-40.

Gérard Froidevaux, *L'Art et la vie*. Lausanne, Éditions L'Âge d'Homme, 1982.

Jean Ehret, « Vie, religion et art : Recherches de la cohérence dans les débuts du Journal de Julien Green » in *Arts, langue et cohérence* sous la direction de Véronique Alexandre Journeau, Paris, L'Harmattan, 2010, pp.143-166.

Jean-Marie Yombo, « Roman cinématographique et effet de vie chez Milan Kundera », [En ligne], mis en ligne le 05 décembre 2020 dans la rubrique « Articles de fond » sur [www.effet-de-vie.org](http://www.effet-de-vie.org), consulté le 25 avril 2024.

Jean Rousset, *Forme et signification*. Paris, José Corti, 1992.

Jürgen Erich Müller, « À la recherche des effets de vie : L'œuvre multi- et intermédiatique de la Margrave Wilhelmine de Bayreuth » in *Entrelacs des arts et effet de vie* sous la direction de François Guiyoba, Paris, L'Harmattan, 2012, pp.85-114.

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

Marc-Mathieu Münch, « Le corollaire « cohérence » de l'effet de vie » in *Arts, langue et cohérence* sous la direction de Véronique Alexandre Journeau, Paris, L'Harmattan, 2010, pp. 11-18.

Marc-Mathieu Münch, « L'effet de vie et l'union des arts » in *Entrelacs des arts et effet de vie* sous la direction de François Guiyoba, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 41-58.

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

Marc-Mathieu Münch et Belinda Canonne, « Entretien avec Belinda Canonne » in *Revue internationale d'art et d'artologie* sous la direction de Marc-Mathieu Münch, Université de Lorraine (France), Numéro 2, Décembre 2018, pp.86-98.

Marc-Mathieu Münch, « Bilan de l'artologie » in *Revue Internationale d'Art et d'Artologie* sous la direction de Marc-Mathieu Münch et Floribert Nomo Fouda, Numéro 6, Hommage à François Guiyoba (1959-2021), Université de Lorraine (France) et Université de Yaoundé 1, Décembre 2022, pp.114-119.

Marie-Antoinette Laffont Bissay, « Approche de la parole ou la trajectoire d'une parole artistique révélatrice du tissu vivant » in *Entrelacs des arts et effet de vie* sous la direction de François Guiyoba, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 185-209.

Marie-Pierre Lassus, « La musique ou la joie : L'effet de vie comme figure du bonheur » in *Revue Internationale d'Art et d'Artologie* sous la direction de Marc-Mathieu Münch, Université de Lorraine (France), Numéro 2, Décembre 2018, pp.39-55.

Martin Soumbaï, « Le visiteur chez l'artiste et l'effet de vie dans *Ma seule étoile est morte* d'Étienne Barilier » in *Revue Internationale d'Art et d'Artologie* sous la direction de Marc-Mathieu Münch et Floribert Nomo Fouda, Université de Lorraine (France) et Université de Yaoundé 1, Numéro 6, Hommage à François Guiyoba (1959-2021), Décembre 2022, pp. 50-62.

Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*. Paris, Éditions Gallimard, 1945.

Noëlle Sorin, « Le personnage-référentiel comme composante de la lisibilité sémiotique », Volume1, Numéro 2, Université du Québec à Montréal, Sémiotique appliquée, 1996, Consulté le 07 mars 2024, p.123-132.

Paul Aron et al., *Les 100 mots du littéraire*. Paris, Presses Universitaires de France, 2008.

Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage » in *Poétique du récit* sous la direction de Roland Barthes, Wolfgang Kayser, Wayne C. Booth et Philippe Hamon, Paris, Éditions du Seuil, 1977, pp.115- 180.

Pita Rui Dola, *(Re) construction de l'image, de l'identité féminine africaine et la Rébellion féminine contre le pouvoir préétabli : Représentation des femmes noires africaines dans des romans féminins spécifiques des années 1980 : Analyse des romans écrits par Angèle Rawiri, Calixthe Beyala, Evelyne Mpoudi Ngollé et Nafissatou Niang Diallo*, Master soutenu à l'Université de Kwazulu-Natal (Afrique du Sud), Novembre 2018.

Ranya Kamar, « La Femme face à la société patriarcale dans l'imaginaire camerounais à travers *Les Impatientes* de Djaili Amadou Amal », Université d'Helwan, Journal of the faculty

of Arts Port Said University, N°24, Mis en ligne en Janvier 2023 sur doi:10.21608/jfpsu.2023.198864.1261, Consulté le 10 avril 2024.

Raymond Mbassi Ateba, « La littérature et la littératie dans l'enseignement à l'ère du multimédia » in *La Didactique de la littérature en contexte camerounais Interrogations, dilemmes et modalités de transmission* sous la direction de Barnabé Mbala Ze, Raymond Mbassi Ateba et Jean Claude Abada Medjo. Université de Yaoundé 1 et ENS-Université de Maroua, Yaoundé-Cameroun, afrédit, Actes du colloque des 27 et 28 mai 2016, pp.45-59.

Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*. Paris, Éditions du Seuil, 1973.

Véronique Cnockaert, « L'Empire au miroir. Renée Saccard ou la vieille de la mi-carême » in *L'Éthnocritique de la littérature* sous la direction de Véronique Cnockaert, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2011, pp. 75-88.

Yvette Balana, « Les niveaux d'enseignement de la littérature en contexte de périphérisation. Du didactisme à l'expérience sensible » in *La Didactique de la littérature en contexte camerounais Interrogations, dilemmes et modalités de transmission* sous la direction de Barnabé Mbala Ze, Raymond Mbassi Ateba et Jean Claude Abada Medjo. Université de Yaoundé 1 et ENS-Université de Maroua, Yaoundé-Cameroun, afrédit, Actes du colloque des 27 et 28 mai 2016, pp.61-85.

### 3 – La théorie de l'effet de vie, vers une nécessaire évolution méthodologique ?

## Pour une artologie spécifique à l'Afrique traditionnelle subsaharienne

**Floribert Nomo Fouda**

Université de Yaoundé 1 (Cameroun)

#### Résumé

Grâce à la méthode du témoignage des esthètes et à un cas concret, nous interrogeons à nouveaux frais la position formulée par Marc-Mathieu Münch dans *L'Effet de vie ou le singulier de l'art littéraire*. Explorant le cas de l'Afrique noire, ce théoricien invoque les raisons de la réduction de sa contribution à l'anthologie mondiale des arts poétiques, à savoir : l'essence orale et la ruralité de son art, la non-exhaustivité des enquêtes ethnographiques et l'absence des textes en la matière. Il existe pourtant une riche documentation sur les traditions artistiques subsahariennes. Elle prouve que les causes d'une telle réduction sont ailleurs et que l'art subsaharien est commandé par un invariant archétypal spécifique. Là se trouve la faille épistémologique autorisant l'élaboration des prolégomènes pour une artologie distinctive du continent noir. Ce dernier rejoindrait, par cette voie, l'anthologie ci-haut alléguée.

**Mots-clés** : Afrique subsaharienne, art, témoignage, invariant, artologie.

#### Abstract

Using the method of testimonies from aesthetes and concrete case, we take a fresh look at the position formulated by Marc-Mathieu Münch in *L'Effet de vie ou le singulier de l'art littéraire*. Exploring the case of Black Africa, this theorist invokes the reasons for the reduction of its contribution to the world anthology of the poetic arts: the oral essence and rurality of its art, the non-exhaustiveness of ethnographic surveys and the absence of texts on the subject. Yet there is a rich documentation on sub-Saharan artistic traditions. It proves that the causes of such a reduction lie elsewhere, and that sub-Saharan art is governed by a specific archetypal invariant. Therein lies the epistemological loophole that would allow us to draw up the prolegomena for a distinctive Artology of the Black continent. In this way, the latter would join the above-mentioned anthology.

**Keywords** : Sub-Saharan Africa, Art, Testimony, Invariant, Artology.

#### Introduction

La présente contribution examine la problématique d'une artologie distinctive de l'Afrique noire traditionnelle. Elle se fonde sur le contraste avéré entre l'idéal synesthésique subsaharien de l'« être dans » l'Art et les jeux occidentaux de l'« être-entre » les arts. Ce contraste requiert, de notre point de vue, un modèle d'intellection esthétique capable

d'illustrer et d'informer l'art subsaharien, en vue de divulguer ses objets, ses concepts, ses styles, ses matériaux et ses approches méthodologiques à l'échelle universelle. Nous prenons pour prétexte la thèse de Marc-Mathieu Münch dont l'ouvrage, *L'Effet de vie ou le singulier de l'art littéraire*, propose une définition du phénomène anthropologique de l'art littéraire, à partir d'une riche documentation à la fois diachronique et transculturelle. Abordant le cas particulier de l'Afrique noire, ce théoricien fait état de la réduction de sa contribution à l'anthologie mondiale des arts poétiques. Il allègue trois raisons susceptibles d'expliquer pareil état de choses. D'abord, « la littérature africaine est de tradition orale ce qui signifie que les paratextes sont rares et que l'enseignement s'est fait de maître à disciple<sup>1</sup> ». Ensuite, « la tradition orale est surtout rurale c'est-à-dire qu'elle se perd dans la vie des villes modernes<sup>2</sup> ». Enfin, « les ethnologues sont loin d'avoir pu recueillir des témoignages dans toutes les ethnies<sup>3</sup> ». Pour autant, nuance Münch, « la notion d'effet de vie affleure de manière si évidente dans toutes les manifestations de la vie artistique de l'Afrique noire que cette évidence remplace, en quelque sorte, l'absence de textes<sup>4</sup> ». L'artologie, on le sait, fonde sa pertinence épistémologique sur la réfutation du principe de l'indéfinissabilité<sup>5</sup> de l'art. Partant, elle rend la définissabilité de l'art tributaire de modalités et de variables dont le choix incombe à la recherche.

Fort de cet acquis et sur la base de quelques prémises métadiscursives sur l'unicité de l'art en Afrique noire, nous entendons revenir sur la thèse susmentionnée, non plus pour étayer le postulat, déjà vérifié, de l'effet de vie de l'art subsaharien, mais pour prendre le contre-pied des arguments de Münch. Aussi avançons-nous l'hypothèse que l'Afrique noire traditionnelle regorge de nombreux ouvrages sur ses traditions/pratiques créatives, dont l'exploration des sous-entendus met en surplomb des linéaments esthétiques, poétiques et épistémologiques d'une artologie distinctive de cette partie du monde. L'un de ces textes est sans conteste *L'Art et l'artisanat africains*<sup>6</sup> d'Engelbert Mveng. Cet essai rassemble des recherches laborieuses et minutieuses menées pendant une quinzaine d'années dans le continent noir et constitue aujourd'hui l'instrument de référence en matière d'appréhension esthétique, sémantique, socio-anthropologique et idéologique de l'art en Afrique. Pour étayer notre hypothèse, nous recourons à des témoignages d'esthètes, publiés dans des essais et corroborés par un cas concret, en l'occurrence le roman *L'Enfant noir*<sup>7</sup> de l'auteur guinéen Camara Laye, un classique de la littérature francophone subsaharienne. Ces deux curseurs

---

<sup>1</sup> Marc-Mathieu Münch, *L'Effet de vie ou le singulier de l'art littéraire*, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 92.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> C'est d'ailleurs l'hypothèse de travail du chapitre 4 de l'ouvrage de Münch intitulée *La Beauté artistique. L'impossible définition indispensable. Prolégomènes pour une « artologie » future*, Paris, Honoré Champion, coll. Essais, p. 97-142.

<sup>6</sup> Engelbert Mveng, *L'Art et l'artisanat africains*, Yaoundé, CLE, 1980.

<sup>7</sup> Camara Laye, *L'Enfant noir*, Paris, Plon, 1953.



forment le concret prédisciplinaire de l'étude, en tant qu'ils ressortissent à la méta-artialité, laquelle « se rapporte aux gloses, critiques ou commentaires sur [les] œuvre[s]<sup>8</sup> ». Leur décryptage permet de cerner l'ontologie de la *praxis* artistique sous les cieux subsahariens. Ladite *praxis* est sous-tendue, on le verra, par une *Gesamtkunstwerk* enculturée, sorte d'invariant archétypal nécessitant une artologie spéculaire de l'aperception intégrale du monde sous ces cieux. Parce que bâti sur le principe du commentaire d'une œuvre d'art dans/ par une autre, le roman de Camara Laye sert alors d'illustration pertinente de cette *Gesamtkunstwerk* à l'africaine. Nous nous en inspirons pour recenser des subsumances endogènes propices à l'élaboration d'une science subsaharienne de l'art. Telle est la quintessence de notre démarche dans cette réflexion. En premier lieu, nous passons en revue la documentation existante. Celle-ci révèle que les raisons d'une probable réduction de la contribution du continent noir à l'anthologie sus-évoquée se trouvent ailleurs, les textes en la matière mettant plutôt en saillie un singulier sémantique et idéologique dont ladite anthologie s'abreuverait avec profusion. Puis nous montrons comment ce singulier s'incarne dans l'artefact indiqué supra. Nous examinons, en fin de compte, en quoi l'Afrique noire traditionnelle peut rejoindre, par sa singularité artistique, pareille collection, à travers l'élaboration d'une artologie significative de sa terre.

## 1. L'art subsaharien, une singularité saillante : témoignage des esthètes

Qu'il s'agisse de gloses, de commentaires ou d'essais critiques, la plupart des textes de référence invalident les raisons mises en avant par Marc-Mathieu Münch pour expliquer la réduction de la contribution de l'Afrique noire à l'anthologie générale des arts. Le premier niveau d'entendement, faut-il le rappeler, impute cette situation à la non-collecte par les ethnologues des témoignages dans toutes les ethnies. Or, dans l'avant-propos écrit le 21 décembre 1977, au terme de la longue réalisation de son ouvrage *L'Art et l'artisanat africains*, Engelbert Mveng, pour ne prendre que cette illustration, revient sur sa méthode de travail, axée sur la collecte patiente des dépôts des artisans subsahariens. Soucieuse de la dimension diachronique<sup>9</sup>, ladite collecte concerne des objets d'art originaires de l'Afrique de l'Ouest (ensemble soudanien couvrant la région côtière, depuis la Côte-d'Ivoire jusqu'au Sénégal, ainsi que les groupes de l'intérieur, ceux de la Haute-Volta, du Mali, de Guinée, etc.), de l'Afrique Centrale et Méridionale (ensemble du monde Bantou), sans oublier l'Afrique de l'Est (régions influencées par le monde arabe) ; soit « presque la totalité des pays d'Afrique

---

<sup>8</sup> François Guiyoba, « 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, 2017, p. 33.

<sup>9</sup> Engelbert Mveng recueille des objets d'art appartenant à l'Afrique subsaharienne préhistorique (celle des gravures rupestres), antique (têtes en terre cuite), médiévale (splendeurs architecturales et sculpturales) et moderne (époque de la traite et de la colonisation dont la phase négative est celle de la destruction de l'Art nègre considéré comme « idolâtrique » et l'aspect positif lié aux influences mutuelles entre ce dernier et son correspondant occidental).

noire<sup>10</sup> ». L'auteur dit y être entré en contact physique avec une fortune artistique impressionnante : architecture avec enceintes carrées, cours intérieures et pavillons groupés, sculptures en bois, bronze et terre cuite, etc. (Afrique de l'Ouest) ; miniatures, masques, reliquaires ancestrales, sculptures diverses, etc. (Afrique Centrale et Méridionale) ; vanneries, parures, architecture, panneaux sculptés, poteaux funéraires, etc. (Afrique de l'Est).

Mveng témoigne aussi s'être remis à l'école des traditions les plus riches du continent africain, via les contacts directs avec des artisans talentueux, habiles et au savoir-faire exceptionnel. Il ne manque pas d'exprimer son orgasme esthétique – par ricochet celui de ses apprentis – de « leur rendre visite dans leurs ateliers de brousse ou des faubourgs des grandes villes, de les écouter longuement [lui] raconter la sagesse des ancêtres, retransmise depuis des générations, à travers l'écriture sacrée de leurs arts<sup>11</sup> ». On peut le remarquer, son approche exploratoire intègre aussi bien les agglomérations rurales que les faubourgs des grandes villes subsahariennes, toute chose en contradiction avec l'idée que la pratique artistique de cet espace culturel, parce que d'essence rurale, est sujette à évanescence dans la vie des villes modernes<sup>12</sup>. Un autre argument est remis en question : celui de l'oralité exclusive de l'art africain, que le théoricien de l'effet de vie apparente à une tradition. Mveng s'inscrit en faux contre cette appréhension jugée discutable et cela est compréhensible, étant donné qu'avec les dessinateurs et les artisans de son atelier de Yaoundé (l'atelier Art nègre), il s'est attelé au « déchiffrement des signes et symboles qui constituent un véritable langage écrit<sup>13</sup> ». Il en résulte que les œuvres créées sont des textes épigraphiques décryptables. En conséquence, soutient l'esthète africain, l'art traditionnel est une vaste encyclopédie populaire. S'y lisent : « la sagesse d'autrefois, les connaissances scientifiques, la conception du monde et de l'homme, la religion, la société, les travaux de tous les jours et les métiers, les jeux et les loisirs, et par-dessus tout, l'histoire du peuple créant sa pérennité à travers le temps<sup>14</sup> ». Il n'est donc plus vrai, conclut Mveng, « de dire que les traditions orales seules constituent les archives de l'histoire négro-africaine. Il existe et il a toujours existé une histoire écrite : celle du langage symbolique des arts<sup>15</sup> ». Paru bien avant l'essai de Münch, l'ouvrage d'Engelbert Mveng était donc déjà en porte-à-faux avec sa position (ultérieure). *L'Effet de vie ou le singulier de l'art littéraire* viendra, en effet, recommander aux chercheurs d'investiguer le principe des littératures de la négritude dans la puissance de la parole. À l'en croire, « [l]e soin que les Africains mettent dans les formes musicales, rythmiques, imagées et symboliques de leurs poèmes et de leurs contes, de leurs devinettes et de leurs proverbes, sans compter les règles précises de récitation qu'ils respectent, prouve d'ailleurs assez que la “bonne

---

<sup>10</sup> Engelbert Mveng, *L'Art et l'artisanat africains*, op. cit., p. 7.

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> Le cas de la ville camerounaise de Foumban en pays Bamoun, considérée comme la Cité des arts, l'illustre à suffisance.

<sup>13</sup> Engelbert Mveng, *L'Art et l'artisanat africains*, op. cit., p. 7.

<sup>14</sup> *Id.*, p. 7.

<sup>15</sup> *Ibid.*

parole” [parole artistique] se distingue de l’autre [parole de communication]<sup>16</sup> ». De tout ce qui précède, il appert que la production artistique traditionnelle en Afrique subsaharienne n’est pas d’essence orale et rurale exclusive, qu’elle a fait l’objet d’une collecte méthodique dans la majorité des groupes ethniques, que les résultats de cette collecte sont archivés dans des ouvrages de référence<sup>17</sup>, sortes de *vade-mecum* pour quiconque ambitionne d’apprécier de manière exhaustive des masques, des statues, des architectures et des objets quotidiens divers.

D’où vient-il donc que Marc-Mathieu Münch, au motif de « l’absence des textes », ait invoqué des raisons pouvant justifier la réduction de la contribution du continent noir à l’anthologie mondiale des arts poétiques ? Si l’on s’en tient à ce que disent les esthètes, la réduction ci-dessus inférée pourrait se justifier par deux logiques : les approches privilégiées par les experts d’alors pour divulguer l’art nègre et les stéréotypes ayant entaché le travail heuristique en lui-même. La première logique se filigrane dans le propos de Bienvenu Cyrille Bela qui incrimine la méconnaissance de terrain par les chercheurs. Ceux-ci, regrette-t-il, « se référa[ient] souvent aux informations de seconde main, lorsqu’ils ne se contentaient pas tout simplement d’analyser les objets tels qu’ils leur parvenaient »<sup>18</sup>, écueil méthodologique ayant eu pour conséquence une approche biaisée, parce que non adossée au contexte de production et d’usage, de même qu’au lieu de collecte des arts en question. Sous cet angle, Münch a (peut-être) raison de corrélérer la faible contribution de l’Afrique noire à la collection globale des arts à une paucité d’enquêtes ethnographiques. Seulement, contrairement à Bela, la situation a évolué de façon notable, grâce aux enquêtes et travaux de chercheurs – Marcel Griaule, Jacques Macquet, Jean Laude, Louis Perrois (nous ajouterions Engelbert Mveng et ses pairs africains) – prenant en compte ces préalables et dont les résultats pourraient bien faire entrer l’Afrique noire dans l’anthologie des arts.

Il reste alors à voir si sa contribution insuffisante à ce florilège prestigieux n’est pas due aux sentiments aprioritiques ayant entouré le décryptage de ses œuvres. C’est du moins dans ce sens que les conclusions de l’anthropologue Pierre Bamony s’orientent. Selon lui, quand bien même les chercheurs occidentaux reconnaissaient quelque génie aux artistes subsahariens, ils leur déniaient toute originalité, arguant « qu’ils [étaient] incapables ou interdits de représentations abstraites, de libre créativité, de fantaisie inventive, imaginative<sup>19</sup> ». En conséquence, on les a qualifiés avec dédain d’« arts nègres » ou encore d’« arts primitifs<sup>20</sup> » dénués d’intérêt esthétique et de traduction du beau, au regard de l’homme

---

<sup>16</sup> Marc-Mathieu Münch, *L’Effet de vie ou le singulier de l’art littéraire*, op. cit., p. 93.

<sup>17</sup> Outre le livre d’Engelbert Mveng, nous pouvons citer celui de Jean-Godefroy Bidima, *L’Art négro-africain*, Paris, PUF, coll. Que sais-je ?, 1997 ; ou ceux de Jean-Baptiste Bacquart, *L’Art tribal d’Afrique noire*, USA, Assouline, 1998 et de Pie-Aubin Mabika, *Regards sur l’art et la culture en Afrique noire*, Paris, L’Harmattan, coll. Les Arts d’ailleurs, 2006.

<sup>18</sup> Bienvenu Cyrille Bela, *Pour un autre regard sur l’art beti*, op. cit., p. 9.

<sup>19</sup> Pierre Bamony, « Anthropologie de l’art en Afrique noire. Sens et finalité du beau dans la sculpture des peuples subsahariens en général, chez les Lyéla du Burkina Faso en particulier », dans *Hommes et faits*, 2006, <http://www.hommes-et-faits.com/Dial/IMG/pdf/pb>, page consultée le 15 juin 2024.

<sup>20</sup> *Ibid.*

européen. Et Bamony, péremptoire, d'affirmer que « [l]e raisonnement a dû être toujours le même : on part toujours d'un jugement ethnocentrique européen pour porter un jugement esthétique sur les autres formes d'art des humanités non européennes<sup>21</sup> ». Là se trouve, selon toute vraisemblance, la vraie raison (totalement subjective) de la contribution minimale de l'Afrique subsaharienne à l'anthologie universelle des arts poétiques.

Pourtant, les ouvrages disponibles indiquent qu'elle pourrait bien y figurer, si ce n'est pas encore le cas, à travers ses éléments distinctifs que sont ses objets, ses matériaux, son langage symbolique et son écriture. Ces quatre contenus identitaires révèlent le singulier sémantique et idéologique de l'art subsaharien de tous les temps : la tension vers l'unicité, la totalité, la *Gesamtkunstwerk*. Encore appelée œuvre d'art totale, la *Gesamtkunstwerk* est un concept esthétique issu du romantisme allemand. Il est fondé sur l'idée d'associer plusieurs techniques, disciplines ou médias, en plus d'englober le spectateur et ses sens, dans un projet utopique de fusionner la vie et l'art. En contexte subsaharien, ce concept se réinvente pour ne plus fonctionner que comme une utopie mais en tant que phénomène réel. Il va au-delà du principe relationnel occidental de l'« être-entre » les arts dont les modalités – hétérogénéité, conjonction, recyclage, interaction, convergence, emprunt, intégration, adaptation, assimilation – ressortissent aux relations interartiales variables. Selon François Guiyoba, les jeux occidentaux de « l'être-entre » 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 qui n'en sont alors que des ersatz<sup>22</sup> ». Autant dire qu'en contexte subsaharien, l'idée de *Gesamtkunstwerk* (conçue à l'origine en tant qu'« être-entre » les arts), est convertie en « être dans » l'Art. Pour cette raison, elle est impliquée à l'objectif, à la racine primordiale de celui-ci : considérer le monde dans sa totalité, là où d'autres traditions artistiques (celles occidentales en l'espèce) le morcellent à travers une hyperspécialisation. De la sorte, quand bien même il excellerait dans un seul biais d'aperception esthétique du monde, comme la peinture, la littérature, la danse, la parole ou la sculpture, l'artiste/démiurge africain est loin d'en faire sa seule spécialité. Au contraire, il s'affirme par une identité généraliste illustrée par l'irradiation de ses chefs-d'œuvre par des arts autres, conviés au processus de la totalité créative.

De manière subreptice, les témoignages des esthètes disent que la *Gesamtkunstwerk*, surtout lorsqu'elle est revêtue des couleurs locales, est ce trait identitaire spécifique dont l'anthologie des arts poétiques ci-haut alléguée s'enrichirait. Autant les objets réalisés que les matériaux utilisés, le langage adopté et l'écriture mise en exergue participent de cette spécificité. C'est ainsi que dans sa dimension productologique, le faire de l'artiste ou de

---

<sup>21</sup> *Ibid.*

<sup>22</sup> François Guiyoba, « 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, 2019, p. 16.

l'artisan est régenté par les principes d'agrégation, de pénétration et de fusion des âmes, lesquels font que toute réalisation est le fruit d'une solidarité mécanique :

L'artisan [affirme Mveng] n'est jamais un artiste isolé. Il est membre d'une société et travaille en équipe. Il faut qu'il soit initié à l'organisation, au fonctionnement, et à la discipline de cette société. Il faut qu'il les accepte et s'y soumette pleinement. [...] On comprend pourquoi, dans la société traditionnelle, un artisan est un homme de très grande qualité morale : son travail lui impose probité, honnêteté, désintéressement, ponctualité et grande fidélité à la parole donnée. Ce rôle lui est rendu d'autant plus aisé que socialement et économiquement, l'artisan est parfaitement intégré dans sa société<sup>23</sup>.

Que l'artiste ou artisan subsaharien traditionnel ne travaille qu'en équipe ou avec les membres de son milieu se justifie par le caractère total de sa formation morale, technique et professionnelle. Son art, lui aussi total, ne peut qu'en être le reflet. Ainsi que le mentionne Mveng, « dès la période préhistorique, l'art nègre se révèle comme un art total : à travers les arts rupestres, nous découvrons la musique et la danse, étroitement associées à la vie quotidienne de l'époque, toute remplie de mystérieuses célébrations<sup>24</sup> ». Mais davantage que son ancêtre préhistorique,

[l']art africain que l'on découvre dans les temps modernes apparaît comme un art total. Il représente l'homme. Il représente tout l'homme. Il représente toute sa vie. Les costumes (masques, parures), la musique et la danse, l'architecture, la sculpture et l'art décoratif, tout cela permet à l'homme d'associer tous les êtres à son destin, en transformant par l'art la nature. Il en fait, ainsi, par l'architecture, le masque, le bijou, la danse, la musique, l'art de la parole... une dimension de lui-même<sup>25</sup>.

Le syntagme *dimension de lui-même* a partie liée avec la nature intrinsèque de l'artiste subsaharien. Contrairement à son homologue occidental qui, à la faveur de l'hyperspécialisation en vigueur dans cet espace culturel, est soit peintre soit sculpteur soit architecte soit chanteur soit musicien soit danseur/chorégraphe etc., l'artiste subsaharien est polyvalent, c'est-à-dire tout cela à la fois, de manière synesthésique et non isolément. Structurée autour de cet invariant/singulier quintessentiel, son œuvre s'en trouve marquée. Sa surface et sa profondeur sont alors chromatisées par une communication artistique holistique. Celle-ci innerve les échelles démiurgique ou heuristique (synesthésie créative), hermésienne ou herméneutique (co-création par l'esthète et l'artiste/artisan d'un monde total), muséenne (mise en surplomb d'une société traditionnelle régie par la solidarité mécanique), artéfactuelle (synesthésie esthétique et ludique dans l'œuvre), socio-idéologique (idéal de communautarisme et de resserrement des attaches sociales) et institutionnelle (primat des genres collectifs tels que la veillée de conte, le chant (de labour, de chasse, de deuil, etc.), l'épopée, etc.)<sup>26</sup>. Le témoignage des œuvres, à l'instar de *L'Enfant noir*, roman du Guinée

---

<sup>23</sup> Engelbert Mveng, *L'Art et l'artisanat africains*, op. cit., p. 145.

<sup>24</sup> *Id.*, p. 9.

<sup>25</sup> Engelbert Mveng, *L'Art et l'artisanat africains*, op. cit., p. 15.

<sup>26</sup> Au sujet de ces strates de la communication artistique, élaborées à partir du modèle de Roman Jakobson, voir François Guiyoba, « Le tremplin heuristique de la communication jakobsonnienne 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, 2012, p. 219-238.

Camara Laye corrobore, de toute évidence, celui des esthètes et de leurs ouvrages et érige ainsi l'« être dans » l'Art en singularité artistique subsaharienne.

## 2. Le témoignage d'une œuvre ou l'« être dans » l'Art chez Camara Laye

Publié en 1953, *L'Enfant noir* illustre avec éloquence la *Gesamtkunstwerk* subsaharienne, invariant archétypal matérialisé par le principe synesthésique de l'« être dans » l'Art. Sous l'étendard de l'hyper-art romanesque, une communion d'hypo-arts non scripturaux se fait jour, qui révèle la solidarité mécanique caractéristique de l'idiosyncrasie, de la cosmogonie, de l'ontologie ; bref de l'ipséité des peuples d'Afrique noire traditionnelle. Le jeune Laye (l'auteur à l'époque de l'enfance) vit avec ses parents à Kouroussa, un village de Haute-Guinée. Son père, forgeron et orfèvre, lui enseigne les techniques et les secrets de son art. Le petit garçon rend parfois visite à sa grand-mère à Tindican, localité voisine, où il découvre la vie simple et heureuse des champs. Dans son ensemble, la trame romanesque est irradiée par les scènes quotidiennes (travail à la forge sous l'accompagnement cantologique du griot, séquences musicales rythmant les activités champêtres, etc.). À la vérité, les moments vécus dans la forge du père (atelier d'art en bonne et due forme), pendant les vacances scolaires à Kouroussa et, plus tard, dans la ville de Conakry, dans les champs au moment du moissonnage, lors des rites d'initiation, de circoncision et de cérémonies festives donnent à Laye l'occasion d'apprécier les pratiques artistiques de son terroir, dont il finit par devenir admirateur, amateur, esthète et exégète. Ses gloses et commentaires des performances artistiques mises en abyme dans ce récit autobiographique les apparentent à l'idéal synesthésique de la *Gesamtkunstwerk*. Ils font de l'art subsaharien un moyen d'appréhension esthétique du monde intégrant de manière symphonique des formes artistiques diverses. Et c'est un euphémisme que d'affirmer que semblable intégration reflète la tension des membres de la société vers une fraternité irénique (d'abord entre eux, ensuite avec les mânes affables de leur contrée). Le moins que l'on puisse dire est que l'idée de totalité artistique est concrétisée autant par la polyvalence des artistes que par le travail d'équipe, suggestion d'une éthique communautariste enfouie dans les pratiques, faits et gestes quotidiens.

L'activité exécutée dans l'atelier est expressive de l'esprit d'équipe qui y prévaut ; l'artisan/artiste, ses ouvriers, ses apprentis, l'assistance et le griot apportant chacun sa pierre à la réalisation de l'objet. En l'occurrence, le père du narrateur, orfèvre en chef, s'affaire à transformer la poudre d'or apportée par la commère en un bijou précieux. C'est sous sa houlette que ses apprentis mettent en mouvement les deux soufflets en peau de mouton et que les ouvriers exécutent des tâches diverses. L'assistance (constituée d'amis et de clients) agrmente, selon les cas, le faire artistique par des tremblements, des rires, des silences et des chants. Le griot (artiste de la parole par excellence), pour sa part, participe directement au travail et s'enivre du bonheur de créer : il clame sa joie, pince sa harpe en homme inspiré, s'échauffe comme s'il avait été l'artisan même, crée son chant sous l'empire d'une nécessité intérieure. Résultat d'une telle symbiose, l'objet d'art ainsi réalisé devient l'œuvre de la communauté d'artistes, obtenue par co-création artistique solidaire, ligant entre le monde



visible et celui invisible. Le narrateur ne dit-il pas que l'opération de transformation alchimique de l'or en objet d'art était une « opération magique que les génies pouvaient accorder ou refuser<sup>27</sup> » ? On comprend que la transformation démiurgique, véritable spectacle en prélude à la fête ultérieure, requière silence et espérance anxieuse, symboles de l'attente de la sentence des forces surnaturelles.

Les traces de cet esprit d'équipe sont également visibles dans la ferveur créatrice contagieuse provoquée par les cortèges de griots, de joueurs de tambours, de guitaristes pendant les fêtes religieuses, les séparations diverses et les retrouvailles. Le narrateur en est un témoin oculaire et auriculaire quand, en visite à Tindican, il prend part à la cérémonie des récoltes, un vrai art du spectacle cadencé par des chants de labeur, au rythme du tam-tam et dans un accord parfait qui spectacularise un vivre-ensemble exceptionnel, carburant contre la fatigue et les aléas climatiques :

Ils chantaient, nos hommes, ils moissonnaient ; ils chantaient en chœur, ils moissonnaient ensemble : leurs voix s'accordaient, leurs gestes s'accordaient ; ils étaient ensemble ! – unis dans un même travail, unis par un même chant. La même âme les reliait, les liait ; chacun et tous goûtaient le plaisir, l'identique plaisir d'accomplir une tâche commune. Était-ce ce plaisir-là, ce plaisir-là bien plus que le combat contre la fatigue, contre la chaleur, qui les animait, qui les faisait se répandre en chant ? C'était visiblement ce plaisir-là ; et c'était le même aussi qui mettait dans leurs yeux tant de douceur, toute cette douceur dont je demeurais frappé délicieusement [...]<sup>28</sup>

Spectacle total donc, parce que, dira Louis Bertin Amougou, « fondé sur une admirable intégration de formes discursives et artistiques diverses qui rend possible la communion des membres de la communauté [...] et qui sert en fait de prétexte à l'affirmation d'un idéal d'harmonie universelle constitutive de la vision traditionnelle du monde<sup>29</sup> ».

Mais l'art total dépasse le cadre du travail d'équipe et de co-création synesthésique, pour se manifester dans l'expérience ou la performance plurielle des artistes, pris individuellement. Parlant de la société traditionnelle d'Afrique noire, François Guiyoba affirme que « les arts [y] fraternisent tout naturellement, pour ne se manifester qu'en un pluriel interdisciplinaire et, au-delà, transdisciplinaire, et ce en raison de la polyvalence de tout artiste digne de ce nom, cet état de choses procédant d'une constante aperception intégrale et totale de la vie<sup>30</sup> ». On l'a vu dans les lignes précédentes, au sujet de l'accord parfait au sein de l'équipe des artistes travaillant à la forge ou moissonnant ensemble au rythme du tam-tam et des chants des moissonneurs, artistes en puissance. On l'observe davantage à travers la figure du bijoutier et du griot, deux créateurs faisant office de démiurges totaux pour qui le *logos* artistique n'a pas de secrets, qu'il prenne la forme de la voix, du corps, du marteau, du poinçon ou de quelque instrument de musique. En plus du

---

<sup>27</sup> Camara Laye, *L'Enfant noir*, *op. cit.*, p. 15.

<sup>28</sup> *Id.*, p. 35.

<sup>29</sup> Louis Bertin Amougou, « Musique et visions d'Afrique chez Camara Laye et Ahmadou Kourouma », in Robert Fotsing Mangoua (dir), *L'Imaginaire musical dans les littératures africaines*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 34.

<sup>30</sup> François Guiyoba, « La fraternisation des arts en Afrique noire traditionnelle : polyvalence des artistes et entrelacements des arts », *loc. cit.*, p. 31.

chant et de la danse initiatiques, la « douga », qu'il exécute à la perfection, le père du narrateur déploie « son savoir-faire avec un éclat que ses travaux de forgeron ou de mécanicien et même ses travaux de sculpteur ne revêtent jamais, bien que son savoir-faire ne soit pas inférieur dans ces travaux plus humbles, bien que les statues qu'il tire du bois à coups d'herminette, ne soient pas d'humbles travaux<sup>31</sup> ». Cet artiste, on le discerne, a beau se distinguer par une expertise rare dans la transformation alchimique de l'or, cela n'enlève rien à sa polycompétence en matière d'art.

Par ailleurs, le griot, par ses louanges officielles adressées à son homologue, l'artiste forgeron et orfèvre, construit une sorte de para-artialité, laquelle l'érige en détenteur de la mémoire traditionnelle ancestrale. Cette prééminence institutionnelle et diégétique le prédestine à la polycompétence artistique, visible à travers des prestations dans lesquelles se mélangent chants, danses, paroles et musique. Pour flatter et emplir l'orfèvre de fierté, il n'a de cesse de recourir à son art, dominé par les épopées, les légendes, les mouvements de son corps et les sons de la Cora ; dispositifs artistiques à l'origine d'un effet de vie spontané chez le narrateur esthète :

Le griot s'installait, préludait sur sa Cora, qui est notre harpe, et commençait à chanter les louanges de mon père. Pour moi, ce chant était toujours un grand moment. J'entendais rappeler les hauts faits des ancêtres de mon père, et ces ancêtres eux-mêmes dans l'ordre du temps ; à mesure que les couplets se dévidaient, c'était comme un grand arbre généalogique qui se dressait, qui poussait ses branches ici et là, qui s'étalait avec ses cent rameaux et ramilles devant mon esprit. La harpe soutenait cette vaste nomenclature, la truffait et la coupait de notes tantôt sourdes, tantôt aigrelettes<sup>32</sup>.

Flatté dans son amour-propre, le bijoutier entame le travail de transformation magique de l'or en bijou, sous les incantations, les vivats et les louanges intarissables du griot qui, faisant prévaloir sa polyvalence, entonne, au terme de la création de l'objet, la *douga*, un chant et une danse initiatiques, exécutés par toute l'équipe, dans une sorte d'effervescence générale :

À l'énoncé de la « douga », mon père se levait, poussait un cri où, par parts égales, le triomphe et la joie se mêlaient, et brandissant de la main droite son marteau, insigne de sa profession, et de la gauche une corne de mouton emplie de substances magiques, il dansait la glorieuse danse. Il n'avait pas plutôt terminé, qu'ouvriers et apprentis, amis et clients attendant leur tour, sans oublier la commère à laquelle le bijou était destiné, s'empressaient autour de lui, le complimentant, le couvrant d'éloges, félicitant par la même occasion le griot qui se voyait comblé de cadeaux [...] <sup>33</sup>

Que les apprentis, les ouvriers, les amis et les clients se mêlent au chant et à la danse prouve que le principe de polyvalence artistique s'applique à chaque membre de la communauté, ce dont témoigne la capacité des personnes extérieures à l'activité démiurgique de s'y inviter, même de manière improvisée. Signe de la légendaire générosité africaine, les présents destinés au griot sont ses seules ressources dans la vie errante qu'il mène, à la manière des troubadours de jadis. Mais cette générosité se généralise par la distribution par

---

<sup>31</sup> Camara Laye, *L'Enfant noir*, *op. cit.*, p. 16.

<sup>32</sup> *Id.*, p. 13.

<sup>33</sup> *Id.*, p. 18.

l'orfèvre des noix de cola, que le narrateur apparente à la menue monnaie de la civilité guinéenne.

Sous-tendu par l'invariant archétypal de l'« être dans » l'Art, la *Gesamtkunstwerk* à l'œuvre dans le récit concerne alors un cas singulier : celui où l'effet de vie de l'art rencontre des moments exceptionnellement forts de la vie elle-même ; des moments de la vraie vie où la totalité du corps-esprit-cerveau est occupée par des événements précis ; des moments donc où les deux variants que sont la fonction et le sujet impliquent le bien vivre ensemble, le ravissement et l'extase ; des moments où l'art vient fusionner avec d'autres choix culturels et crée, par cette agrégation, une union synesthésique simultanée entre les membres de la communauté d'une part, entre ceux-ci et leurs ancêtres d'autre part. Si donc les témoignages de cette œuvre subsaharienne majeure rejoignent ceux des esthètes et érigent la *Gesamtkunstwerk* en une singularité artistique subsaharienne, ne serait-il pas probant d'y fonder une artologie spécifique qui permettrait à l'Afrique noire d'accroître sa contribution à l'anthologie mondiale des arts poétiques ?

### 3. De la *Gesamtkunstwerk* enculturée à une artologie spécifique

Au regard de ce qui précède, une aporie perdure : l'art d'Afrique subsaharienne, malgré sa singularité qui aurait pu être son étymon esthétique, souffre d'un manque de légitimité qui l'invisibilise dans l'anthologie mondiale des arts. Marc-Mathieu Münch aura beau expliquer les raisons de cette invisibilité, il n'en demeure pas moins qu'elle est sous-tendue par d'autres logiques souterraines. Pour atténuer cette aporie, il est plus que nécessaire pour les artologues d'ici et d'ailleurs de pencher pour un modèle esthétique qui tienne compte des spécificités de ce lieu culturel. Nous l'avons vu plus haut, les témoignages des esthètes et des œuvres se rejoignent sur l'hypothèse que l'« être dans » l'Art est l'invariant archétypal spéculaire de l'ontologie, de l'idiosyncrasie et de la cosmogonie des peuples de cette partie du monde ; le seul d'ailleurs qui la distingue des pratiques artistiques en vigueur sous d'autres cieux. Il va donc de soi que seule une artologie spécifique peut, en marginalisant et en délaissant le principe occidental de l'« être-entre » les arts (un curseur d'appréciation exogène), mettre en évidence celui, conforme à l'ipséité de l'*homo sapiens* subsaharien, de l'« être dans » l'Art. Cela est d'autant plus plausible que, du point de vue de Münch, « pour repérer un invariant, il [faut] savoir tenir compte des particularités de la conception du monde de chaque créateur<sup>34</sup> ». Or, la *Weltanschauung* de l'ensemble des artistes subsahariens s'origine dans une pensée qui ne segmente pas le monde mais le considère dans sa totalité. La totalité dont il est question s'opère à plusieurs échelles : productologique (de manière synesthésique, l'art subsaharien intègre à sa propre composition et dans son processus de réalisation les costumes (masques, parures), la musique et la danse, l'architecture, la sculpture, le texte imprimé, l'art décoratif etc.), esthétique (il favorise un mouvement immersif du récepteur dans l'intimité la plus secrète des dispositifs peints, gravés, sculptés etc.) et praxéologique (il matérialise la

<sup>34</sup> Marc-Mathieu Münch, « Bilan de l'artologie », in *Revue Internationale d'Art et d'Artologie*, n° 6, 2022, p. 115.

solidarité incrustée à la racine même de la vie en Afrique noire traditionnelle, ce dont témoignent le travail en équipe et l'idéal communautariste).

Pour autant, cette *Weltanschauung* enculturée des créateurs du continent noir, sorte de degré zéro de leur art, ne s'émancipe pas des acquis généraux de la recherche en artologie<sup>35</sup> : la *nouvelle problématique pour l'art* (qui agrège ce dernier à un phénomène mettant en relation bénéfique trois choses : un objet spécifique, son artiste humain créateur et son/ses récepteurs), la *méthode de travail* pour découvrir sa spécificité (repérer celles des œuvres qui s'attachent spontanément, durablement, mystérieusement à ceux qui les aiment) et l'*effet de vie* qu'il charrie chez l'esthète en termes de mise en éveil de ses facultés, par le jeu cohérent des formes et des matériaux. Dans cette logique, la spécificité de l'artologie subsaharienne dont nous souhaitons l'émergence est qu'elle permet l'exploration singulière des civilisations ancestrales d'Afrique noire, qu'elle replace dans leurs contextes spécifiques mais aussi dans la complexité de leurs migrations. L'homme (l'artiste) africain traditionnel serait alors, avant tout, un *homo migrans* dont l'art ne se cloisonne pas à un espace rural ou national qui serait son terreau de prédilection. Il serait d'ailleurs intéressant de voir les modalités selon lesquels cet art migre de son oralité originelle vers l'écriture, selon des procédés d'oragrophisation déjà nomenclaturisés par Richard Laurent Omgba, bien que dans le cadre restreint de l'art littéraire<sup>36</sup>.

Semblable spécificité ne peut que requérir un fil interprétatif tout aussi spécifique, parce que caractéristique de la fonction et de la signification de l'art dans la vie du peuple subsaharien. Nous faisons nôtre l'affirmation selon laquelle en tant que technique de transmission de la sagesse antique, « l'Art nègre n'est pas improvisation. Il est le fruit du génie créateur de l'Homme, modelant le monde à sa propre ressemblance. Il procède par une dialectique savamment élaborée<sup>37</sup> ». Cette dialectique, Engelbert Mveng, dans son livre *L'Art et l'artisanat africains*<sup>38</sup>, l'appelle « loi universelle de création esthétique négro-africaine ». On peut y greffer le modèle artologique souhaité. Selon les termes de cette loi, la création dans l'art suit quatre moments : l'imitation de la nature ou mimesis, l'abstraction, le motif et la composition :

Elle commence par l'imitation de la nature : la mimesis des Grecs, le réalisme des Occidentaux. Moment consacré à l'objet comme tel, appelons-le moment O. La seconde étape dégage de l'objet sa ligne essentielle. C'est le moment d'abstraction ; appelons-le L. La troisième étape dégage de la ligne essentielle un motif. Ce motif devient un signe fixé, chargé de significations, mais aussi mobile qu'un caractère d'alphabet. Ce signe est donc à la fois symbole et écriture. C'est le moment M. Le dernier moment est celui de la composition. À partir du motif, l'artiste crée son œuvre décorative ou sculpturale, elle est toujours une page écrite en symboles et chargée de significations. Voilà pourquoi nous avons

---

<sup>35</sup> Concernant les détails sur ces éléments en cours d'acquisition, cf. l'article-bilan de Münch ci-dessus.

<sup>36</sup> Richard Laurent Omgba, « Pour une critique oragrophique », in *Écriture*, Revue internationale de Langue et Littérature, n° XII, 2015, p. 13-25.

<sup>37</sup> Engelbert Mveng, *L'Art et l'artisanat africains*, op. cit., p. 26.

<sup>38</sup> Encore appelée loi d'abstraction et de synthèse, cette approche a été élaborée par Engelbert Mveng depuis 1964 dans son ouvrage intitulé *L'Art d'Afrique noire. Liturgie cosmique et langage religieux*, Paris, Mame.

formulé cette loi dans les termes suivants : O – L - M – C... Ce qui revient à dire que 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<sup>39</sup>.

Appliquée à *L'Enfant noir* de Camara Laye dont la technique de transformation de l'or mise en abyme ressortit à un phénomène anthropologique typiquement subsaharien, la loi universelle de création esthétique négro-africaine prend en considération l'invariant archétypal susmentionné. Elle met en avant autant l'esprit d'équipe que les valeurs unitaristes et la polyvalence qui régissent la création artistique en Afrique noire traditionnelle. En l'espèce, la mimesis a partie liée avec le « concret prédisciplinaire » münchéen, source d'inspiration de l'orfèvre qui ne crée jamais *ex nihilo*. C'est le moment O, celui de la poudre d'or (objet comme tel). Détachée patiemment de la boue par la femme dans le besoin, elle est remise à l'orfèvre chargé de le transformer, par son doigté, en bijou, au cours d'une vraie fête collective dont le narrateur esthète dit qu'elle interrompt la monotonie des jours. Selon le même narrateur, le travail à venir consiste en une opération magique que les génies peuvent accorder ou refuser. D'où l'anxiété qui se lit sur les visages. Se doutant que le forgeron n'a pas que ses travaux de bijoutier (puisqu'il est aussi, au-moins, sculpteur), la femme demandeuse se fait accompagner par un griot, solliciteur officiel chargé de louer, au moyen de sa harpe, de ses légendes et de ses épopées, l'artisan. De la sorte, l'objet O, en apparence banal, devient la condition *sine qua non* pour se retrouver autour d'un but collectif : la création (voire la co-création solidaire) d'un bijou précieux.

Grisé dans son amour-propre, le bijoutier, après qu'il s'est au préalable purifié le corps, prend la marmite en terre glaise réservée à la fusion de l'or et y verse la poudre ; puis recouvre l'or avec du charbon de bois pulvérisé, obtenu par l'emploi d'essences spécialement dures ; enfin pose sur le tout un gros morceau de charbon du même bois. C'est la phase d'abstraction consistant, grâce à l'accompagnement artistique – incantations, chant, musique, légendes, épopées – du griot, en une activité de remodelage de la nature par transformation alchimique de l'existant. La phase du motif, quant à elle, est indissociable de la matière de la création, elle-même fonction de l'idiosyncrasie de l'orfèvre-créateur. C'est ainsi qu'à sa demande, les apprentis mettent en mouvement les deux soufflets en peau de mouton, posés à même le sol de part et d'autre de la forge et y reliés par des conduits de terre. Le plus jeune d'entre eux souffle, observe, jusqu'à ce que le bijoutier en chef, à l'aide de ses pinces longues, saisisse la marmite et la pose sur la flamme. La réalisation s'achève par la composition proprement dite, c'est-à-dire le bijou final, un objet utilitaire, esthétique, artistique, culturel (porté à l'occasion de la fête du Ramadan ou de la Tabaski), décoratif, fonctionnel, traditionnel, symbolique et, donc, important d'un point de vue religieux ou social. Cet objet est obtenu par étirement puis enroulement en pyramide du fil où l'orfèvre insère, entre les méandres, de minuscules grains d'or et termine l'œuvre en sommant le tout d'un grain plus gros. L'imagination de ceux qui prennent part à la réalisation vivifie ce moment ultime comme une démonstration de la magie de l'art, du surgissement créateur nécessitant,

---

<sup>39</sup> Engelbert Mveng, *L'Art et l'artisanat africains*, op. cit., p. 26.

néanmoins, la transformation des matériaux. L'orfèvre laisse alors aller sa main, ses doigts, son souffle, ses gestes, ses outils de travail (à l'instar du marteau et des pinces), son matériau polymorphe pour créer un objet capable d'exercer sur les sens et sur l'âme des passions et des affections vives, sortes de règles imposées au spectateur « arraché à soi et emporté dans un monde autre [qui] le transforme en le rendant à la totalité de son être et du monde<sup>40</sup> ». On le voit, toutes les expressions artistiques du terroir (danse, musique, chants, épopées, légendes etc.) coalisent pour aider à la réalisation d'un hyperart artisanal, jonction entre les hommes ; entre ceux-ci et les ancêtres ; entre ceux-ci et la vie, dans sa totalité. En lien avec le principe synesthésique de l'« être dans » l'Art, le dispositif créé, fruit d'un travail d'équipe, délivre alors le message significatif de l'accord parfait entre la communauté et les génies ayant validé le travail de l'orfèvre.

## Conclusion

Interrogeant à nouveaux frais les raisons invoquées par Marc-Mathieu Münch, relativement à la réduction de la contribution de l'Afrique noire traditionnelle à l'anthologie mondiale des arts poétiques, la plupart des témoignages des esthètes orientent plutôt vers les logiques souterraines d'une telle réduction. Nous avons établi qu'elle est liée, non pas à l'absence de textes en la matière, à l'insuffisance des enquêtes ethnographiques ou à la ruralité d'une quelconque tradition dont l'essence orale exclusive est, elle aussi, questionnée, mais à des défaillances méthodologiques et aux raisonnements aprioritiques ayant émaillé l'exégèse de l'art subsaharien par les experts occidentaux de la première heure. Le témoignage unanime des esthètes est pourtant que l'art d'Afrique noire est régi par une *Gesamtkunstwerk* enculturée, invariant archétypal par lequel cette partie du monde peut, avec raison, prétendre à une entrée dans l'anthologie susmentionnée. Les artefacts corroborent ces témoignages, comme en atteste l'exemple fourni par *L'Enfant noir* de Camara Laye, illustration éloquente de l'« être dans » l'Art sous les cieux subsahariens. Si donc l'« être dans » l'Art est la spécificité de la production artistique subsaharienne, pourquoi n'y agrègerait-on pas une artologie spécifique à cette production ? C'est l'objet de cette réflexion qui s'achève, non sans avoir esquissé le postulat, la loi et la méthode d'une telle artologie.

## Références bibliographiques :

AMOUGOU, Louis Bertin, « Musique et visions d'Afrique chez Camara Laye et Ahmadou Kourouma », in Robert Fotsing Mangoua (dir), *L'Imaginaire musical dans les littératures africaines*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 31-43.

BACQUART, Jean-Baptiste, *L'Art tribal d'Afrique noire*, USA, Assouline, 1998.

BAMONY, Pierre, « Anthropologie de l'art en Afrique noire. Sens et finalité du beau dans la sculpture des peuples sub-sahariens en général, chez les Lyéla du Burkina Faso en

---

<sup>40</sup> Muriel Détrie, « 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 », 2011, p. 21.



particulier », dans *Hommes et faits*, 2006 [En ligne] : <http://www.hommes-et-faits.com/Dial/IMG/pdf/pb>, page consultée le 15 juin 2024.

BIDIMA, Jean-Godefroy, *L'Art négro-africain*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1997.

DÉTRIE, Muriel, « 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 », 2011, p. 19-22.

GUIYOBA, François, « Le tremplin heuristique de la communication jakobsonnienne 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 », 2012, p. 219-238.

GUIYOBA, François, « 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, 2017, p. 31-40.

GUIYOBA, François, « 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, 2019, p. 9-21.

LAYE, Camara, *L'Enfant noir*, Paris, Plon, 1953.

MABIKA, Pie-Aubin, *Regards sur l'art et la culture en Afrique noire*, Paris, L'Harmattan, coll. « Les Arts d'ailleurs », 2006.

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

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

MÜNCH, Marc-Mathieu, « Bilan de l'artologie », in *Revue Internationale d'Art et d'Artologie*, n° 6, 2022, p. 114-119.

MVENG, Engelbert, *L'Art d'Afrique noire. Liturgie cosmique et langage religieux*, Paris, Mame, 1964.

MVENG, Engelbert, *L'Art et l'artisanat africains*, Yaoundé, CLE, 1980.

OMGBA, Richard Laurent, « Pour une critique orographique », in *Écriture*, Revue internationale de Langue et Littérature, n° XII, 2015, p. 13-25.

# De la pertinence de la théorie de l'effet de vie dans l'enseignement des grandes problématiques littéraires en contexte scolaire

**Alain Cyrille Abena**

Professeur des lycées de l'enseignement général, université de Yaoundé 1.

## **Résumé :**

Le présent travail va de l'hypothèse que de nombreux élèves en classe de littérature dans l'enseignement secondaire général éprouvent des difficultés à élaborer des exercices de dissertation à cause d'un déficit de culture littéraire. Pour vérifier cette hypothèse, une enquête menée sur le terrain a permis de la confirmer. L'enquête a également révélé que ces élèves sont très souvent évalués sur ce qui ne leur est pas enseigné au préalable. Pour enrichir la culture littéraire de ces élèves, la théorie de l'effet de vie s'énonce comme une solution de premier rang. C'est dire que la transposition didactique des travaux autour de la théorie münchénne de l'effet de vie souligne à grands traits sa pertinence même sur le plan pédagogique et didactique.

**Mots-clés :** didactique, dissertation, littérature, grandes problématiques, effet de vie.

## **Abstract :**

The present work proceeds from the hypothesis that many students in literature classes in general secondary education experience difficulty in developing essay exercises due to a deficit in literary culture. To verify this hypothesis, a field investigation was conducted and confirmed it. This fieldwork also revealed that these students are very often evaluated on what is not taught to them beforehand. Thus, to enrich the literary culture of these students, the theory of the effect of life is presented as a first-rate solution. This means that the didactic transposition of the effect of life theory developed by Munch broadly underlines its relevance even on the pedagogic and didactic level.

**Keys-Words :** didactic, essay writing, literature, major literary themes, effect of life.

## Introduction

Une enquête menée par Felix Nicodème Bikoï<sup>1</sup> sous forme d'évaluation diagnostique auprès des étudiants de quatrième année des écoles normales supérieures de Yaoundé et de Maroua « a révélé de graves lacunes et une absence de culture littéraire proche de l'analphabétisme dans ce domaine<sup>2</sup> ». La conséquence d'une telle conclusion serait la reproduction de ce déficit de culture littéraire sur les apprenants de la classe de français puisque les étudiants ayant fait l'objet de l'évaluation précédemment évoquée étaient des futurs enseignants de français.

En sorte que l'« absence de culture littéraire proche de l'analphabétisme<sup>3</sup> » dont il est question dans le paragraphe ci-dessus est susceptible d'avoir de regrettables incidences sur la production des apprenants de la classe de français en matière de dissertation littéraire. Simplement dit, l'exercice de dissertation est très exigeant en matière de culture littéraire. Les apprenants ont donc besoin d'une culture littéraire étoffée pour affronter de manière efficace une épreuve de dissertation. De ce point de vue, évaluer un apprenant en dissertation sans l'avoir au préalable doté d'une culture littéraire structurée serait dans la pratique lui demander de produire ce qu'il n'a pas reçu.

La question qui émerge de ce constat est donc celle de savoir si les pratiques de classe actuelles au second cycle de l'enseignement secondaire au Cameroun sont propres à enrichir la culture littéraire de l'apprenant de la classe de français, de manière à le rendre apte à produire des textes de dissertation littéraire souhaités. Il s'agit en d'autres mots de savoir si, à titre d'illustration, les grandes problématiques littéraires qui sont par exemple évaluées au probatoire de l'enseignement général sont effectivement enseignées lors des pratiques de classe. Les enquêtes menées à ce sujet dans le cadre de ce travail tendent vers une réponse négative.

Pour remédier à ce problème de carence en matière de culture littéraire chez l'apprenant du secondaire, la présente réflexion va de l'hypothèse que les travaux sur la théorie de l'effet de vie notamment ceux de Marc-Matthieu Münch<sup>4</sup>, fondateur de ladite théorie, et ceux de François Guiyoba<sup>5</sup> peuvent à titre d'illustration être d'un apport significatif.

---

<sup>1</sup> Felix Nicodème Bikoï, « construction des programmes et désinstruction des publics d'apprenants : le cas de l'enseignement de la littérature à l'école », in Mbala Ze et alii, *La Didactique de la littérature en contexte camerounais*, Yaoundé, Afrédit, 2016.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 315.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> Particulièrement dans *L'Effet de vie ou le singulier de l'art littéraire*, Paris Honoré Champion, 2004.

<sup>5</sup> « Le Tremplin heuristique de la communication jakobsonienne ou du principe d'invariance des fonctions de l'art littéraire », in Ehret, Jean (Dir.), *L'Esthétique de l'effet de vie. Perspectives interdisciplinaires*, collection « l'univers esthétique », L'Harmattan, Paris, pp. 219-238.

Pour une pleine saisie du problème, les prochains paragraphes s'articuleront autour de quatre moments précis. Les motivations qui ont conduit à cette recherche seront présentées en première analyse ; suivra la présentation des outils théoriques et méthodologiques. Les résultats seront déroulés dans la troisième articulation et l'essai de remédiation clôturera ces moments.

## 1 - Motivations

Deux expériences ont déclenché le processus de cette recherche : mon expérience d'élève et celle d'enseignant. En tant qu'élève de la classe de première littéraire, j'ai rencontré des difficultés avec les sujets de dissertation pour n'avoir pas préalablement acquis de notion sur les grandes problématiques littéraire régulièrement évaluées lors des examens sommatifs ou certificatifs. La compréhension des sujets proposés m'échappait pour la simple raison que le contexte des citations qu'il m'était demandé de commenter ou de discuter n'était pas à ma portée. En rappel, les sujets de dissertation au second cycle de l'enseignement secondaire au Cameroun et certainement dans de nombreux pays de l'Afrique francophone sont formulés de manière générale sous forme de citation d'un écrivain ou d'un critique littéraire suivie d'une consigne du type « commentez et discutez cette assertion à la lumière des œuvres lues ou étudiées ». Le contexte de ces citations à commenter ou à discuter me semblait inaccessible. Les enseignants semblaient ne pas en parler en classe ; du moins de manière claire et explicite. Cela donnait l'impression qu'on m'évaluait sur ce qui ne m'avait pas été enseigné. Ce problème fut résolu lorsque par hasard j'eus le privilège de lire un fascicule qui en parlait de manière claire et détaillée.

Une fois devenu enseignant, j'organisais, avec l'autorisation de l'administration, des cours en dehors des heures réglementaires pour en parler avec les élèves puisque le programme officiel et les projets pédagogiques ne permettaient pas toujours de le faire pendant les heures de cours ordinaires. Les résultats furent excellents. J'eus par la suite des discussions avec des collègues et des responsables de l'administration au niveau national. Tous ou presque étaient d'accord avec moi sur l'existence de ce problème d'inadéquation entre ce qui est évalué et ce qui est réellement enseigné en littérature. Mais j'ai l'impression que les solutions tardent à être élaborées.

En 2016, lorsque la faculté des sciences de l'éducation de l'université de Yaoundé I organise le « tout premier colloque consacré à l'enseignement de la littérature au Cameroun<sup>6</sup> », le problème n'est vraiment pas traité dans le sens où je le saisissais. Seul l'article de Nicodème semblait aborder la question. C'est la raison pour laquelle, il m'a semblé utile d'entreprendre ce modeste travail.

---

<sup>6</sup> Jean Claude Abada Medjo, « La Didactique de la littérature au Cameroun : état des lieux, proposition et projections pour un renouveau épistémologique », in Mbala Ze et alii, *La Didactique de la littérature en contexte camerounais*, Yaoundé, Afrédit 2016, p.15.

## 2 - Outils théoriques et méthodologiques

### 2.1. Outils théoriques

Trois outils théoriques ont été convoqués dans le cadre de ce travail : l'approche par les compétences ; la théorie de l'effet de vie ; la didactique de la littérature.

#### 2.1.1. L'approche par les compétences

Le choix de l'approche par les compétences se justifie ici par le fait pour ce paradigme pédagogique d'être en vigueur au Cameroun au moment de cette recherche. Toute démarche pédagogique dans l'enseignement secondaire est encadrée par les principes essentiels de l'approche par les compétences.

La notion de compétence est au centre de cette approche. Pour la cerner avec plus de précision, je voudrais convoquer trois auteurs dont les définitions complémentaires de la notion de compétence renseignent sur la nature de cette approche :

Pour Jacques Tardif<sup>7</sup>, la compétence est « un savoir-agir complexe prenant appui sur la mobilisation et les combinaisons efficaces d'une variété de ressources de type interne et externe dans une famille de situations » ;

Chez Roegiers, la compétence est « la possibilité, pour un individu, de mobiliser de manière intériorisée un ensemble intégré de ressources en vue de résoudre une famille de situations problèmes<sup>8</sup>. » ;

Pour Marcel Thouin<sup>9</sup>, « la compétence est une aptitude à mobiliser des savoirs et savoir-faire dans diverses situations, pour faire face à des tâches, effectuer des actions, résoudre des problèmes ou réaliser des projets ».

Le tableau ci-après permet de comparer ces définitions de la notion de compétence pour en déduire une définition de l'approche par les compétences :

Auteurs	Jacques Tardif	Xavier Roegiers	Marcel Thouin
Concept 1	savoir-agir	possibilité	aptitude
Concept 2	mobilisation/comбинаisons	mobiliser	mobiliser
Concept 3	ressources	ressources	avoirs et savoir-faire
Concept 4	famille de situations	situations problèmes	Situations...problème/tache/action

<sup>7</sup> Jacques Tardif. *L'Évaluation des compétences. Documenter le parcours de développement*, Montréal [Québec] : Chenelière Éducation, 2006, p. 16.

<sup>8</sup> Xavier Roegiers, « Chapitre 3. Les principaux concepts fondateurs de l'intégration des acquis », in Xaviers Roegiers, *La Pédagogie de l'intégration: Des systèmes d'éducation et de formation au cœur de nos sociétés* Louvain-la-Neuve: De Boeck Supérieur, 2010, p. 66.

<sup>9</sup> Thouin, Marcel, *Réaliser une recherche en didactique*, Édition MultiMondes Québec, 2014, p.28.

Les différentes définitions ci-dessus révèlent que l'approche par les compétences est un paradigme pédagogique dont le but est de doter un individu des aptitudes lui permettant d'être en phase avec son environnement et de résoudre avec efficacité les problèmes qu'il rencontre au quotidien. C'est certainement pourquoi, se référant à cette notion de compétence, Charles Delorme définit cette approche dans le contexte africain comme un paradigme pédagogique qui permet « d'établir une relation entre l'école et la vie de l'élève et aussi préparer celle du citoyen. La notion de compétence est aussi tout à fait compatible avec la finalité de la transmission du patrimoine culturel permettant de prendre en considération les nombreuses attentes des communautés villageoises<sup>10</sup> ».

Il faut toutefois rappeler, pour le souligner, que la notion de ressource est centrale dans l'approche par les compétences. Les ressources définissent l'ensemble des acquis dont dispose un apprenant pour la résolution d'une situation problème. Ces ressources peuvent être cognitives, psychomotrices, socio-affectives ou méthodologiques<sup>11</sup>. Ce sont en effet les ressources qui permettent de développer des compétences. C'est d'ailleurs ce que semblent indiquer les trois définitions ci-dessus. De ce point de vue, les problématiques ou les thématiques littéraires – autour de l'engagement littéraire, de la création littéraire ou de la temporalité pour ne mentionner que celles-ci – constituent des ressources irremplaçables pour l'exercice de dissertation. Si donc ces problèmes ne sont pas clairement enseignés, l'apprenant de la classe de première<sup>12</sup> ne pourrait être compétent en dissertation.

L'approche par les compétences doit aussi quelques-uns de ses principes à la perspective de l'énaction. Masciotra indique que « la perspective de l'énaction localise les phénomènes mentaux dans l'entièreté de la personne en situation (PAS), c'est-à-dire l'agir de la personne en contexte réel. La compétence se comprend alors comme un agir réel qui est à la fois corporel, intentionnel, mental, spatio-temporel, situationnel et dont les fonctions essentielles sont : se disposer, se situer, se positionner et (se) réaliser<sup>13</sup> ». Comme on peut le remarquer ici, la compétence dans ce modèle est un tout complexe qui intègre toutes les dimensions de l'être.

Les principes de l'approche par les compétences ci-dessus présentées seront réinvestis dans une prochaine section de ce travail consacré à la discussion.

---

<sup>10</sup> Charles Delorme, « L'approche par les compétences : entre les promesses des déclarations et les réalités de terrain, reconnaissance ou négation de la complexité », in *Conférence à l'Université du Québec à Montréal*, 2007, pdf.

<sup>11</sup> Voir Xavier Roegiers, Xavier Roegiers, « Chapitre 3. Les principaux concepts fondateurs de l'intégration des acquis », Dans Xavier Roegiers, *La Pédagogie de l'intégration: Des systèmes d'éducation et de formation au cœur de nos sociétés* Louvain-la-Neuve: De Boeck Supérieur, 2010, p. 60.

<sup>12</sup> C'est le niveau ciblé de cette recherche.

<sup>13</sup> Dominico Masciotra, « La Compétence : Entre le savoir agir et l'agir réel. Perspective de l'énaction. » in *Éthique publique. Revue internationale d'éthique sociétale et gouvernementale*, vol. 19, n° 1, 2017, p. 1 Pdf. <https://doi.org/10.4000/ethiquepublique.2888>



## 2. 1. 2. La théorie de l'effet de vie et les grandes problématiques littéraires

La théorie de l'effet de vie de Marc-Mathieu Münch me semble pertinente pour la remédiation du problème de la carence en matière de culture littéraire chez l'élève de la classe de français en ce que, en observant les sujets de dissertation au probatoire comptant pour les dix dernières années, l'on constate que les données culturelles dont ont besoin ces apprenants sont amplement traitées dans la théorie de l'effet de vie. Ces données ne sont malheureusement pas toujours communiquées aux apprenants.

La particularité de la théorie de l'effet de vie de Münch est d'avoir trouvé ce qui fait l'essence de toute la littérature dans le temps et dans l'espace. D'après Münch, le point commun à toutes les œuvres littéraires est un invariant qu'il appelle « effet de vie ». Simplement dit, l'effet de vie est ce qui définit toute œuvre littéraire réussie du point de vue de sa nature. Il dit à ce sujet que, « 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<sup>14</sup> ». Voici en quels mots Münch décrit le phénomène de l'effet de vie en tant qu'invariant planétaire :

Lorsque vous prenez place, dit-il, pour écouter un conte, pour lire une épopée ou un roman ou un poème, vous dirigez volontairement votre attention vers l'objet choisi, de manière à décoder et à comprendre les phrases que vous entendez. Vous êtes tout bonnement attentif au texte littéraire comme vous le seriez à n'importe quel autre texte. Vous vous remplissez de sens. Mais il peut alors se produire un événement étrange. Votre attention cesse d'exiger une dépense d'énergie ; elle devient spontanée tandis que, peu à peu, apparaissent dans votre esprit image, des personnes, des actions, des décors, des passions, et bien d'autres choses qui constituent alors un nouveau monde que vous ne connaissez pas et dans lequel vous vous mettez à vivre un peu comme dans la vraie vie. Voilà ce que j'appelle **l'effet de vie**. Tous les lecteurs passionnés en font l'expérience<sup>15</sup>

La production de cette vie artificielle dans la psyché du lecteur-auditeur n'est possible que par le truchement de ce que Münch appelle « invariants-corollaires ». Il en dénombre six : la plurivalence ; l'ouverture ; le matériau ; la cohérence ; le jeu de mots et la forme. J'en présenterai quatre ici.

La plurivalence est le phénomène par lequel, la combinaison des mots d'une œuvre littéraire saisit en même temps les sens, les facultés de l'esprit d'un lecteur-auditeur et crée les possibilités d'association par le truchement des métaphores ou des comparaisons par exemple<sup>16</sup>. Münch dit de la plurivalence qu'elle renvoie à « l'ensemble des moyens littéraires propres à disperser la chose dite dans la psyché de manière qu'elle ne s'arrête pas à un effet de sens<sup>17</sup> ».

---

<sup>14</sup> Marc-Mathieu Münch, *L'Effet de vie ou le singulier de l'art littéraire*, Paris honoré champion 2004, p. 38.

<sup>15</sup> Marc-Matthieu Münch, « Le Beau des arts. Projet pour une esthétique générale », in Ehret, Jean (Dir.), *L'Esthétique de l'effet de vie. Perspectives interdisciplinaires*, collection « l'univers esthétique », L'Harmattan, Paris, (2012) p.13.

<sup>16</sup> Voir Marc-Matthieu Münch, « Le mythe et la littérature, deux effets de vie parallèles mais spécifiques » in F. Guiyoba et P. Halen, *Mythe et effet de vie littéraire. Une discussion autour du concept d'effet de vie de Marc-Mathieu Munch*, Strasbourg, le Portique.

<sup>17</sup> Marc-Mathieu Münch, *L'Effet de vie ou le singulier de l'art littéraire*, Paris, Honoré Champion, 2004.

L'ouverture est la porte d'entrée d'un lecteur-auditeur dans le monde de l'œuvre. C'est aussi ce par quoi « l'œuvre permet la rencontre entre un et un auteur jusqu'à produire cet effet de plénitude qui caractérise l'œuvre réussie<sup>18</sup> ». C'est elle qui fait de l'œuvre littéraire un acte de co-création entre l'auteur et le récepteur.

La cohérence est « la force qui rassemble tous les éléments d'une œuvre dans une structure calculée pour que leur union et leur unité soient clairement repérables<sup>19</sup> ». C'est une force d'organisation qui crée des liens d'interdépendance entre les différentes composantes de l'œuvre à la manière des maillons d'une chaîne en vue de produire l'effet escompté.

Le jeu de mots est la dimension ou l'invariant le plus connu de l'esthétique littéraire. Il est proche de la cohérence car il consiste en une combinaison de mots en vue de produire une émotion esthétique.

Si du point de vue de la nature du texte littéraire Münch trouve un invariant, il n'en trouve pas du point de vue des fonctions. Mais il identifie quelques doctrines qui permettent de voir assez clair sur ces fonctions. Il semble important de noter ici que ces doctrines développent de manière profonde les éléments de culture littéraire dont ont besoin les apprenants de la classe de dissertation pour aborder aisément leurs épreuves. Ils devraient pour cela être enseignés en situation de classe.

Les « doctrines du bonheur collectif » regroupent l'ensemble d'écrivains et critiques littéraires qui prennent position pour une littérature utile. Ces doctrines intègrent la notion d'engagement littéraire développée par Sartre dans *Qu'est-ce que la littérature ?* Il s'agit donc des doctrines qui « affirment que la littérature est utile à l'ensemble des hommes parce qu'elle leur apporte les valeurs stables et certaines dont ils ont besoin<sup>20</sup> ». Peuvent être rangés dans ce rayon de la pensée, le prophétisme et le dogmatisme religieux, les doctrines philosophiques de la vérité et de la sagesse, les doctrines sociales dans leurs versants idéologique et moraliste. Ces doctrines peuvent être enseignées aux apprenants en vue de les préparer à des réflexions sur les grandes problématiques autour de l'engagement littéraire notamment pour défendre l'idée de l'utilité de la littérature.

Les « doctrines du bonheur individuel » sont celles qui posent que « l'art apporte un bonheur momentanée<sup>21</sup> ». Parmi les éléments qui apportent ce bonheur spontané peuvent être cités la distraction, la consolation, la thérapie et les émotions, la connaissance de soi et la victoire sur la mort. Münch exprime clairement ces doctrines en ce mots : « l'œuvre belle ne se conçoit plus sur le modèle de la fleur qui embaume et brille pour attirer l'insecte puis pour produire sa graine, mais sur celui de la photographie de la fleur qui n'existe plus que pour la

---

<sup>18</sup> *Id.*, p. 223.

<sup>19</sup> *Id.*, p. 259.

<sup>20</sup> *Id.*, p.336.

<sup>21</sup> *Id.*, p. 353.

contemplation esthétique<sup>22</sup> ». Ces doctrines peuvent être enseignées aux apprenants en vue de les outiller sur les sujets portant sur la non-utilité socio-politique de la littérature.

Si pour Münch, il n'existe pas d'invariant sur le plan des fonctions de la littérature, ce n'est pas le cas pour François Guiyoba<sup>23</sup> qui en trouve six : la fonction démiurgique (centrée sur l'auteur) ; la fonction hermésienne (centrée sur le lecteur) ; la fonction artéfactuelle (centrée sur l'œuvre d'art) ; la fonction muséenne (centrée sur le contexte de production de l'œuvre) ; la fonction socio-idéologique et la fonction institutionnelle. Je présenterai deux d'entre elles.

• **La fonction démiurgique ou heuristique** : Ici, l'œuvre d'art est considérée comme le fruit d'un travail de l'esprit et partant comme un travail de création. La littérature joue de ce fait une fonction de création en ce qu'elle fait venir à l'existence ce qui n'était pas pour le proposer au lecteur-auditeur sous forme de vie artificielle telle que présentée dans les lignes consacrées à l'effet de vie. En tant que créateur de vie artificielle à la manière de Dieu, l'écrivain dans cette perspective est sinon un dieu, du moins un démiurge. D'où l'appellation de fonction démiurgique. Cette fonction peut être par transposition didactique enseignée aux apprenants dans le cadre des sujets portant sur la création littéraire ou sur le rôle de l'écrivain. Dans une certaine mesure, elle peut aborder les problèmes de la temporalité des œuvres littéraires.

• **La fonction muséenne** : Guiyoba va de l'hypothèse que tout artefact littéraire est le produit de l'environnement qui l'a vu naître. Le contexte social est de ce point de vue source d'inspiration de l'auteur tout comme la Muse l'était pour les poètes. Cette fonction revêt deux versants : la fonction intégrative et la fonction subversive. En tant qu'elle joue une fonction intégrative, l'œuvre littéraire représente la société qui l'a fécondée telle que la vie s'y manifeste, surtout les crises qu'elle expérimente. En tant qu'elle joue une fonction subversive, l'œuvre littéraire laisse émerger ce que Charles Mauron appelle le mythe personnel de l'écrivain, à savoir sa vision du monde. Cette vision du monde est une version corrigée ou améliorée du monde réel dans lequel l'œuvre littéraire est intégrée. Cette fonction apporte des informations utiles pour les sujets portant sur la création littéraire.

Ce qui précède fournit des éléments permettant donc de cerner avec un peu plus de précision les grandes problématiques littéraires telles qu'elles sont évaluées en dissertation lors des examens certificatifs du probatoire.

Par grande problématique littéraire, j'entends une adaptation ou une manière scolaire d'aborder différentes approches et conceptions de la littérature, à l'exemple de celles présentées ci-dessus. Parmi les problématiques les plus récurrentes, peuvent être citées

---

<sup>22</sup> Marc-Mathieu Münch, *L'Effet de vie ou le singulier de l'art littéraire*, op. cit., p.360

<sup>23</sup> François Guyoba, « Le Tremplin heuristique de la communication jakobsonienne ou du principe d'invariance des fonctions de l'art littéraire », in Ehret, Jean (Dir.), *L'Esthétique de l'effet de vie. Perspectives interdisciplinaires*, collection « l'univers esthétique », L'Harmattan, Paris, pp. 219-238.

l'engagement littéraire, la création littéraire et la temporalité des œuvres littéraires. Je me limiterai à parler de l'engagement littéraire dans le cadre de ce travail à titre d'illustration.

L'engagement littéraire est selon Benoît Denis « une notion historiquement située » qui assigne « à la littérature un devoir d'intervention directe dans les affaires du monde et pour enjoindre donc l'écrivain à quitter la posture d'isolement superbe qui était, par excellence, celle du purisme esthétique<sup>24</sup> ». Il entend répondre aux questions ci-après de François Cheng de l'Académie Française : « la beauté ne serait-elle qu'un surplus, un ajout ornemental, une sorte de « cerise sur le gâteau » ? Ou s'enracine-t-elle dans un sol plus originel, obéissant à quelque intentionnalité de nature plus ontologique<sup>25</sup> ? ». Tel que ce problème est évalué dans le système éducatif camerounais, Sanga Emmanuel pose que le « problème de l'engagement littéraire [est] centré sur l'utilité de la littérature et la fonction de l'écrivain<sup>26</sup> ». Plus précisément, il s'agit de répondre à la question « à quoi sert la littérature<sup>27</sup> ? ». Il s'agit en d'autres termes, des débats que se livrent les doctrines du bonheur collectif et les doctrines du bonheur individuel. Le problème de l'engagement littéraire aborde de ce fait la question de l'utilité ou de la non-utilité de la littérature tel qu'élaborée par Sartre dans *Qu'est-ce que la littérature ?*

Dans le contexte scolaire donc, il est demandé aux apprenants lors des examens certificatifs, et particulièrement dans les épreuves de dissertation, de se prononcer sur ces questions complexes et parfois de prendre position soit pour les doctrines du bonheur collectif, soit pour les doctrines du bonheur individuel, soit pour les doctrines de synthèse. Le sujet de dissertation au probatoire A-B-C-D-E<sup>28</sup> de l'année 2012 a été formulé ainsi :

« Les livres qu'il convient de garder à son chevet ce sont ceux qui sont capables en toute circonstance, de nous donner un conseil, ou un mouvement favorable ; ceux qui racontent l'existence d'un homme semblable à nous », écrit Jean Guitton dans *Le Travail intellectuel*.

Commentez et discutez cette affirmation en vous appuyant sur des exemples précis tirés des œuvres que vous avez lues ou étudiées.

Dans cette déclaration, Jean Guitton semble prendre position pour les doctrines du bonheur individuel. Il est donc demandé aux apprenants de se prononcer sur cette déclaration en prenant appui sur des textes lus ou étudiés. Pour être efficace dans sa discussion, l'apprenant aura forcément besoin de jouir d'une connaissance élaborée des doctrines du bonheur individuel et de celles du bonheur collectif et/ou celles de la synthèse. Il pourrait également dans sa discussion évoquer des invariants-corollaires comme le « jeu de mots », ce

---

<sup>24</sup> B. Denis, « Engagement littéraire et morale de la littérature » in E. Bouju (Éd.), *L'engagement littéraire : (Cahiers du Groupe φ—2005)* Presses universitaires de Rennes, 2016, p.31. <https://doi.org/10.4000/books.pur.30038>.

<sup>25</sup> François Cheng, *Cinq méditations sur la beauté*, Paris, Albin Michel 2006, p. 27.

<sup>26</sup> Emmanuel Sanga, *Le Français en terminale*, inédit, s.d. p.66.

<sup>27</sup> *Ibid.* p.76.

<sup>28</sup> Les lettres A, B, C, D, E renvoient à différentes séries de l'enseignement secondaire. Le probatoire A et C indique à titre d'illustration et respectivement la série littéraire et une des séries scientifiques.

qui exigerait un travail préalable dans la manière dont les cours de littérature sont développés en classe.

Je clôturerai donc avec les outils théoriques par la didactique de la littérature.

### 2.1.3. La didactique de la littérature

La didactique de la littérature définit un ensemble de processus d'appropriation des phénomènes de l'art littéraire par un individu. Jean-Marc Defays dit de cette didactique de la littérature qu'elle « concourt à l'acquisition de savoirs, aussi multiples que subtils, de savoir-faire, par l'exercice intense des activités de décodage, de compréhension, d'interprétation, d'exploitation, et de savoir-vivre, par l'interaction et l'empathie avec l'Autre ainsi que par l'autoréflexion qu'elle suscite<sup>29</sup>. » Elle dégage, selon Suzanne Richard, quatre finalités de l'ordre du « psychoaffectif » ; de l'« esthétique-culturel » ; du « cognitivo-langagier » et du « social et philosophique<sup>30</sup> ». Elle vise l'autonomisation des apprenants dans la manière dont ils s'approprient les phénomènes littéraires.

« Faire acquérir une double compétence lectoriale critique et créatrice est la voie royale de l'autonomisation de l'élève<sup>31</sup>. ». La finalité ultime ici est la socialisation de l'individu.

Pour franchir le seuil de cette finalité, la didactique de la littérature dispose de nombreux outils allant de l'analyse paratextuelle à l'évaluation en passant par des lectures méthodiques et des groupements de textes. Le présent travail s'attachera à la lecture méthodique, au groupement de textes et à l'évaluation. Ce choix est justifié par le fait que ces trois activités permettent le mieux d'élaborer les grandes problématiques littéraires dans les pratiques de classes.

*Le Guide pédagogique du français - second cycle*, pose que « La lecture méthodique est l'étude active d'un texte. Elle vise, à travers l'utilisation d'outils d'analyse variés, une interprétation personnelle, mais justifiée du texte. À long terme, il s'agit d'aiguiser le plaisir de la lecture individuelle, de susciter la réflexion personnelle, de développer l'autonomie de lecture et de réveiller l'envie d'écrire<sup>32</sup> ». Le même guide définit le groupement de textes comme un exercice qui « consiste à étudier des textes littéraires et/ou paralittéraires réunis, qu'une lecture critique et une lecture méthodique permet de confronter. Il s'articule en priorité

---

<sup>29</sup> J.-M Defays, A.-R Delbart, & S. Hammami, *La Littérature en FLE : État des lieux et nouvelles perspectives*. Hachette français langue étrangère, 2014, p. 13.

<sup>30</sup> S. Richard, « L'analyse de contenu pour la recherche en didactique de la littérature. Le traitement de données quantitatives pour une analyse qualitative : Parcours d'une approche mixte. » in *Recherches qualitatives*, 26(1), 181-207 2006, p.200 <https://doi.org/10.7202/1085403ar>

<sup>31</sup> B. Mbala Ze et alii, *La Didactique de la littérature en contexte camerounais*, Yaoundé, Afrédit, 2016, p.32.

<sup>32</sup> Ministère des enseignements secondaires (Minsec 1), (s.d.), *Guide pédagogique de français second cycle*. Inédit. s.d. p.16.

autour d'un problème littéraire qui favorise le passage du thématisme à la cohérence problématique et de l'hétérogénéité textuelle à une lecture intertextuelle<sup>33</sup> ».

Il me semble toutefois que la lecture méthodique prépare le mieux les apprenants à l'exercice de commentaire composé alors que le groupement de textes prépare à la dissertation. Mais le groupement de textes, sous-réserve des résultats de l'enquête, n'est pas toujours pris en compte par la majorité d'enseignants dans leur pratique de classe.

## **2.2. Le cadre méthodologique**

Le cadre méthodologique de ce travail repose sur la méthode mixte. Il s'agit principalement de l'approche qualitative combinée à l'approche quantitative dans « une triangulation de méthodes<sup>34</sup> ». Les outils d'enquête étant les questionnaires adressés aux élèves et aux enseignants de la classe de première littéraire, les guides d'entretien semi-structuré adressés aux inspecteurs pédagogiques et des discussions informelles. À cela s'ajoute une étude documentaire menée sur les programmes officiels et des projets pédagogiques.

Dans la pratique, soixante-treize enseignants et cent quatre élèves ont accepté de remplir les questionnaires d'enquête qui leur ont été proposés ; quatre inspecteurs pédagogiques ont répondu à l'entretien semi-structuré qui leur a été proposé. L'analyse documentaire a porté sur un projet pédagogique national, un projet pédagogique régional et un projet pédagogique d'établissement. Les deux premiers ont été élaborés par des inspecteurs pédagogiques et le dernier, par un enseignant. L'analyse documentaire a également porté sur le programme de littérature pour la classe de première littéraire.

## **3. Résultats de l'enquête et de l'analyse documentaire**

Je parlerai dans cette section des grandes problématiques littéraires dans les pratiques de classe, dans les programmes officiels et dans les projets pédagogiques.

### **3.1. Les grandes problématiques littéraires dans les pratiques de classe**

#### *De l'expérience des enseignants*

À la question de savoir s'ils enseignent systématiquement les grandes problématiques littéraires à leur élèves, 4% d'enseignants répondent par « jamais », 42% par « rarement » et 54% par « régulièrement ». Ceci indique que 46% d'enseignants ne traitent pas régulièrement des grandes problématiques littéraires avec leurs élèves. Ce pourcentage semble important quand on regarde le nombre d'élèves sous la responsabilité de ces enseignants. Lorsqu'on demande à ces derniers pourquoi ils ne traitent pas régulièrement ces grandes problématiques en situation de classe, ils donnent comme réponse : « parce que ce n'est pas une notion au programme. »

---

<sup>33</sup> *Ibid.* p. 13.

<sup>34</sup> M. Thouin, *Réaliser une recherche en didactique*, Edition MultiMondes Québec, 2014.



Lorsqu'il est demandé à ceux qui enseignent de manière régulière les grandes problématiques littéraires dans quel cadre ils le font, trois outils occupent la tête de liste : le groupement de textes (56%), les exposés des apprenants (55%) et la lecture méthodique (41%).

Mais parlant du groupement de textes, la grande majorité d'enseignants interrogés semble ne pas en faire usage dans les pratiques de classe. 54% d'enseignants interrogés pratiquent « rarement » les groupements de textes ; 7% ne la pratique « jamais ». Ces résultats pourraient inquiéter puisqu'il a été dit dans la section 2.1.3 que le groupement de textes préparait à l'exercice de dissertation. Les enseignants justifient leur distance avec les groupements de textes par trois raisons : « manque de temps ; les élèves montrent très peu d'intérêt pour ces leçons ; difficultés à trouver des supports corpus ».

Les exposés ne sont pas également très pratiqués par les enseignants si on se réfère aux projets pédagogiques. Pour ce qui est de la lecture méthodique, 25% d'enseignants ayant répondu ne traitent « jamais » des grandes problématiques littéraires dans les activités de lecture méthodique et 32% les traitent « rarement » ; soit 57% d'enseignants qui ne traitent pas régulièrement des grandes problématiques littéraires au cours des lectures méthodiques. Ceux-ci justifient leur posture ainsi : « parce que la lecture a des étapes précises qu'il faut respecter ; le temps alloué à la lecture méthodique ne nous le permet pas ; je ne trouve pas de nécessité à le faire dans cette sous-discipline », entre autres.

Il faut toutefois noter que les enseignants qui traitent rarement ou régulièrement des problèmes littéraires en classe de français mettent un accent sur ceux des grandes problématiques récurrentes lors des examens certificatifs, notamment l'engagement littéraire, la création littéraire et la temporalité des œuvres.

### ***Des apprenants***

Au sujet de la préférence des élèves en termes d'exercices littéraires, 67% d'élèves optent pour le commentaire composé ou la contraction de texte. Ils justifient leur distance avec la dissertation par trois principales raisons : 49% d'entre eux disent que « le sujet est difficile à comprendre » ; 40% disent ne pas maîtriser la méthodologie et 19% « manquent d'arguments ». La difficulté à comprendre le sujet pourrait se justifier par la difficulté à cerner le contexte des citations à commenter ou à discuter et le manque d'arguments pourrait quant à lui s'expliquer par le fait que ces apprenants ne sont pas renseignés sur les contenus des grandes problématiques littéraires.

Lorsqu'il est justement demandé aux apprenants s'ils sont informés des grandes problématiques littéraires qui reviennent de manière récurrente aux examens certificatifs, 60% répondent par « pas du tout ». Et, lorsqu'il est demandé aux apprenants s'ils ont déjà entendu parler d'engagement littéraire, de création littéraire et d'atemporalité, 70% d'élèves disent avoir entendu parler « de manière superficielle » ; 15% n'en ont « jamais » entendu parler et 15% ont déjà entendu parler de ces problèmes de « manière approfondie ». Pour ceux qui en ont entendu parler, 79% disent avoir entendu parler des grandes problématiques littéraires par

leur enseignant, 7% par leurs camarades et 14% « en lisant les fascicules ». Au sujet des groupements de textes, 65% d'apprenants disent ne pas pratiquer d'activité de groupement de textes en classe. Ces statistiques indiqueraient que les grandes problématiques littéraires ne sont pas suffisamment traitées en classe de français.

### ***Des inspecteurs pédagogiques***

De l'avis des inspecteurs pédagogiques et ce de manière presque unanime, les problèmes littéraires ne sont pas suffisamment abordés en classe de français. Plusieurs raisons expliquent cet état de la question. L'inspecteur pédagogique X1 pose un problème de « connaissance parfois approximative des programmes en vigueur par les enseignants de français. L'inspecteur X2 pose que « le temps imparti à l'apprentissage est court » et l'inspecteur X3 indique un problème de « multiplicité des problèmes littéraires ». L'inspecteur X4 pense que la source du problème est le manque de connaissances de la part des enseignants, des outils méthodologiques ou des sous-disciplines du français pouvant aider à l'enseignement du français. Il écrit à ce sujet :

Ils [les enseignants] devraient être conscients que lecture méthodique, lecture suivie, groupement de textes, exposés etc. et même les activités de langue sont autant d'occasion de développer la culture générale et la culture littéraire des apprenants. On peut donc supposer qu'il y a de la part des enseignants un problème de maîtrise insuffisant des enjeux et objectifs de l'enseignement du français.

Le problème de maîtrise des enjeux des objectifs de l'enseignement dont parlait cet inspecteur sous-entend une connaissance insuffisante des programmes officiels. Il faut noter que ces grandes problématiques ne sont pas toujours élaborées de manière explicite dans les programmes officiels et dans les projets pédagogiques s'il faut s'en tenir aux résultats d'enquêtes menées auprès des enseignants et inspecteurs pédagogiques.

## **4. Essai de remédiation**

Il sera question dans cette section d'entreprendre des discussions au sujet des résultats présentés dans la précédente section et de proposer quelques pistes de solutions aux problèmes de l'enseignement des grandes problématiques littéraires en classe de français.

### ***Les grandes problématiques littéraires en classe de français et dans les programmes***

Je voudrais rappeler ici certaines statistiques évoquées plus haut. 70% d'élèves disent avoir entendu parler des grandes problématiques littéraires récurrentes aux examens officiels mais de manière superficielle ; 15% dit n'en avoir jamais entendu parler. Ces statistiques semblent montrer que 85% d'élèves ne sont pas suffisamment préparés aux examens officiels en matière de dissertation littéraire puisqu'ils disent n'avoir pas une connaissance approfondie des grandes problématiques littéraires. Il est également utile de rappeler que 46% d'enseignants avouent ne pas traiter des grandes problématiques littéraires de manière régulière dans leur pratique de classe. Or, la connaissance des grandes problématiques littéraires constitue des ressources irremplaçables pour la production des textes de dissertation. Si ces problèmes ne sont donc pas traités en classe de manière régulière et que les

apprenants n'en ont pas des connaissances approfondies comme le révèlent les statistiques, il devient tentant de conclure que les élèves ne sont véritablement pas préparés à l'exercice de dissertation aux examens de probatoire.

L'une des sources du problème pourrait être les programmes officiels. Les résultats de l'enquête ont indiqué que la grande majorité des enseignants et des inspecteurs pédagogiques s'accorde sur ce que les grandes problématiques littéraires ne sont pas évoquées de manière explicite dans les programmes officiels. Concrètement, si les programmes officiels ne sont pas explicites sur ces problèmes, la première conséquence est qu'ils pourront ne pas l'être dans les projets pédagogiques et, une fois qu'ils ne sont pas explicites ou pas du tout dans les projets pédagogiques, les enseignants ne pourraient que l'aborder superficiellement comme le témoignent les apprenants et les enseignants.

Il me plaît de préciser que malgré l'absence explicite des grandes problématiques littéraires dans les programmes officiels, il s'y trouve des indicateurs de leur présence. À titre d'illustrations, les programmes de français des classes de première soulignent que l'apprenant est appelé à « tirer de ses lectures des éléments pour élaborer une **culture littéraire**<sup>35</sup> ». Ceci signifierait que lors des séances de lectures méthodiques ou analytiques faites dans le cadre de l'étude de l'œuvre intégrale, les enseignants devraient non seulement aider les apprenants à enrichir leur culture littéraire mais aussi à établir des liens entre les thématiques abordées et les sujets de dissertations. Cela indique que les thématiques choisies pour ces leçons devraient être bien ciblées. Ceci est aussi vrai pour les activités de groupements de textes. C'est suivant cette perspective que les textes tirés des productions littéraires autour de la théorie de l'effet de vie pourraient être d'une très grande utilité dans la manipulation des corpus en situation de classe. En traitant des corpus issus par exemple des doctrines littéraires de Münch par le truchement des groupements de textes, l'apprenant s'approprierait mieux une culture littéraire utile pour ses épreuves de dissertation.

### ***Le problème des ressources***

En définissant l'approche par les compétences dans le cadre théorique, il a été noté que les ressources étaient indispensables pour le développement des compétences ; la compétence étant l'aptitude à mobiliser des ressources préalablement acquises face à une situation-problème, en vue de lui apporter une solution. L'apprentissage des ressources fait donc partie des phases les plus importantes dans le développement des compétences chez un apprenant. Pour le développement des compétences en dissertation, la connaissance des grandes problématiques littéraires constitue l'une des ressources les plus importantes.

La connaissance de ces problématiques permet à l'apprenant d'avoir des informations sur le contexte thématique et socio-historique qui entoure les citations à analyser pendant l'examen. La connaissance de ce contexte est nécessaire pour la compréhension du sujet en question. Pourtant, la grande majorité des sujets de dissertation au probatoire n'indique pas le contexte de la citation à analyser. Prenons pour exemple le sujet de l'année 2015 :

---

<sup>35</sup> Ministère des enseignements secondaires, *Programme d'étude de française, classes de première de l'enseignement secondaire générale et technique*, inédit s.d., p. 6. Je souligne.

Albert Camus a écrit : « Le monde romanesque n'est que la correction de ce monde-ci suivant le désir profond de l'homme. »

Commentez et discutez cette assertion à la lumière des œuvres lues ou étudiées.

Ce sujet n'indique pas le contexte thématique ou socio-historique dans lequel cette citation de Camus est tirée. Cela peut être préjudiciable à l'apprenant si ce dernier n'a pas construit des connaissances sur les grandes problématiques littéraires. C'est certainement le cas des 49% d'apprenants qui disent ne pas choisir la dissertation pour cause de non-compréhension du sujet. Il est donc nécessaire d'enseigner clairement les grandes problématiques littéraires aux apprenants. Ceci a le double avantage d'éclairer le contexte des citations et d'enrichir la culture littéraire de l'apprenant en lui fournissant des arguments pour sa production. L'enseignement de ces problématiques aura aussi le mérite de combler le déficit de culture littéraire que décrit Felix Biko<sup>36</sup>. En effet, l'enseignement des problèmes littéraires garantit le contexte et des arguments à l'apprenant lui permettant comme le disait Masciotra de « se disposer » à comprendre les sujets de dissertation, de « se situer » par rapport aux problèmes littéraires évalués lors des examens certificatifs, de « se positionner » avec des arguments structurés, et de « réaliser<sup>37</sup> » sa production attendue efficacement pendant l'examen certificatif. La théorie de l'effet de vie peut fournir des données capables d'assurer ces fonctions.

### ***La contribution de la théorie de l'effet de vie***

Je me focaliserai, pour illustrer la contribution de la théorie de Münch, sur le problème de l'engagement littéraire. Je pense que cette théorie s'adapte bien aux grandes problématiques littéraires auxquelles font face les candidats aux examens de probatoire.

En rappel, le problème de l'engagement littéraire soulève la question de l'utilité ou de la non-utilité de la littérature. De ce point de vue, les doctrines du bonheur collectif que Münch expose dans son ouvrage de 2004<sup>38</sup> fournit des arguments en faveur de l'utilité de la littérature. Les doctrines du bonheur collectif sont celles qui « affirment que la littérature est utile à l'ensemble des hommes parce qu'elle leur apporte les valeurs stables et certaines dont ils ont besoin<sup>39</sup> ». Parmi ces doctrines du bonheur collectif, Münch présente les « doctrines de l'utilité religieuse » avec à la clé le « prophétisme des écrivains » et le « dogmatisme religieux<sup>40</sup> ». Le prophétisme des écrivains, à titre d'illustration, définit chez l'écrivain « la

---

<sup>36</sup> « construction des programmes et désinstruction des publics d'apprenants : le cas de l'enseignement de la littérature à l'école », *op.cit.*

<sup>37</sup> D. Masciotra, « La Compétence : Entre le savoir agir et l'agir réel. Perspective de l'énaction. » in *Éthique publique. Revue internationale d'éthique sociétale et gouvernementale*, vol. 19, n° 1, Article 19, 2017 Pdf. <https://doi.org/10.4000/ethiquepublique.2888>

<sup>38</sup> Marc-Mathieu Münch, *L'Effet de vie ou le singulier de l'art littéraire*, *op.cit.*, p. 337-352.

<sup>39</sup> *Id.*, p.336.

<sup>40</sup> *Id.*, p.339-341.

conviction d'avoir à révéler une certitude en ce qui concerne l'au-delà des apparences<sup>41</sup> ». Ici, l'écrivain se positionne comme un médiateur entre Dieu et les humains. C'est cette fonction qui a été développée en Occident sous « le thème du poète inspiré<sup>42</sup> » et dans les livres prophétiques de *l'Ancien Testament* dans la tradition hébraïque.

Toujours dans la perspective de l'utilité de la littérature, Münch parle des « doctrines philosophiques » qui incluent « les doctrines de la vérité, les doctrines de la sagesse et les doctrines du mystère<sup>43</sup> ». Dans les doctrines de la sagesse par exemple, « la fonction de la littérature est de soutenir le long cheminement de l'homme en vue de la sérénité d'une âme forte et juste, en harmonie avec l'ordre de l'univers et en maîtrisant ses passions<sup>44</sup> ». Cette fonction de la littérature, Münch la trouve dans les livres égyptiens de la sagesse, « du livre de Ptahotep à celui d'Amenomope ».

Dans ces théories du bonheur collectif qui fournissent des arguments en faveur de l'utilité de la littérature, je puis ajouter la fonction socio-idéologique de la littérature chez François Guiyoba<sup>45</sup> qui intègre à la fois les doctrines de l'utilité religieuse et les doctrines philosophiques et la fonction institutionnelle qui correspond sensiblement aux doctrines sociales<sup>46</sup>.

Pour ce qui est des arguments en défaveur de « l'utilité » de la littérature, Münch les range dans ce qu'il appelle « doctrines du bonheur individuel<sup>47</sup> ».

Parmi les arguments que fournissent les doctrines du bonheur individuel, Münch développe un ensemble de concepts comme « la distraction » ; « les émotions » ; « la consolation » ; « la thérapie » ; « vaincre la mort » ; « la connaissance de soi » ; « la création » ; « l'art pour l'art<sup>48</sup> ». Au sujet de l'art pour l'art par exemple, Münch pense que « la plus originale des doctrines du bonheur individuel est celle de l'art pour l'art. Il s'agit d'une doctrine extrême qui n'admet plus d'autres buts que le bonheur même de la beauté. L'œuvre belle ne se conçoit plus sur le modèle de la fleur qui embaume et brille pour attirer l'insecte puis pour introduire sa graine, mais sur celui de la photographie de la fleur qui

---

<sup>41</sup> *Id.*, p.337.

<sup>42</sup> *Id.*, p. 339.

<sup>43</sup> *Ibid.*

<sup>44</sup> *Id.*, p. 344.

<sup>45</sup> F. Guiyoba, « *Le Tremplin heuristique de la communication jakobsonienne..* » *op.cit.* p. 231.

<sup>46</sup> François Guiyoba, « *Le Tremplin heuristique de la communication jakobsonienne ou du principe d'invariance des fonctions de l'art littéraire* », *op.cit.* p. 231.

<sup>47</sup> Marc-Mathieu Münch, *L'Effet de vie ou le singulier de l'art littéraire*, p. 352-360.

<sup>48</sup> *Ibid.*

n'existe plus que pour la contemplation esthétique<sup>49</sup> ». C'est cette doctrine qui a d'ailleurs fait penser que la littérature était gratuite et donc inutile. Gautier qui était l'un des pionniers de cette doctrine faisait observer qu'il « n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien<sup>50</sup> ». À propos de la consolation par exemple, Münch écrit : « l'œuvre d'art enveloppe l'âme attristée, fait que ses pensées douloureuses se posent sur l'harmonie<sup>51</sup> ». On voit dans cette affirmation que le texte littéraire peut soulager l'auteur et/ou le lecteur de ses angoisses ou de sa tristesse. C'est une sorte de thérapie.

C'est dans cette perspective que se situe la « fonction artefactuelle » de François Guiyoba. Cette fonction, selon Guiyoba fédère l'art pour l'art ; la distraction et la création. À ceci s'ajoute la « fonction hermésienne<sup>52</sup> » qui fédère la thérapie ; la consolation ; vaincre la mort ; les émotions (*ibidem*).

En marge de ces doctrines du bonheur collectif et celles du bonheur individuel, Münch énonce également les doctrines de synthèse qui combinent les deux premières ainsi des doctrines des fonctions plurielles de la littérature.

Il faut également rappeler que le phénomène « effet de vie » tel que le définit Münch, à savoir un voyage psychique que le lecteur effectue du monde réel vers un monde artificiel, peut être exploité dans le sens de l'utilité de la littérature et de son inutilité en fonction des incidences que ce voyage peut avoir sur le lecteur.

Tout ce qui précède est une preuve que la théorie de l'effet de vie s'adapte bien aux grandes problématiques littéraires évaluées aux examens de probatoire. Elle mérite d'être enseignée aux apprenants dans le processus de développement de leur culture littéraire pour une bonne compétence en dissertation puisque les autres problématiques autour de la création littéraire, de la temporalité des œuvres littéraires et autres sont développées dans les travaux autour de la théorie de l'effet de vie et de manière très profonde.

### ***De la transposition didactique***

Je donnerai ici une esquisse de leçon sur la problématique de l'engagement littéraire. Je choisirai pour cela un corpus sur les fonctions plurielles de la littérature et j'élaborerai une fiche pédagogique y afférente.

### **Texte d'appui : *Les fonctions plurielles de la littérature***

« Après tout, c'est là une très vieille idée que l'on trouve chez les Romains pour qui une œuvre littéraire doit plaire (pacere) émouvoir (movere) et enseigner (docere). [...]

---

<sup>49</sup> *Id.*, p. 360.

<sup>50</sup> Cité par Münch, *Ibid.* p. 360.

<sup>51</sup> Marc-Mathieu Münch, *L'Effet de vie ou le singulier de l'art littéraire*, p. 354.

<sup>52</sup> F. Guyoba, «Le tremplin heuristique de la communication... », *op.cit.* p. 231.



En Afrique, du moins dans l'Afrique traditionnelle, la littérature orale réussit, sous l'arbre à palabres, une action multiple. Elle exprime les émotions, raconte l'histoire du groupe, maintient la cohésion de sa culture et travaille à son perfectionnement moral. En Chine, Confucius ne disait rien d'autre :

Les odes (la poésie) permettent d'éveiller les sentiments, d'aiguiser l'observation critiques, de se tenir en société, d'exprimer ses doléances.

Quant au poète Kang, Baiqing qui est l'un des artistes de la Nouvelle Poésie Chinoise, il a [...] tenté de résoudre la contradiction apparente de l'art pour la vie et l'art pour l'art. »

Marc-Mathieu Münch (2004), *L'Effet de vie ou le singulier de l'art littéraire*, Paris, Honoré Champion, pp. 361-362.

## Fiche didactique N0 7

**Établissement** : Lycée bilingue de Ntui  
**Classe** : Pre A4 espagnol  
**Efficatif** : 74  
**Date** : Mercredi 15 mai 2024  
**Période** : 10h30-11h25  
**Durée** : 55 Minutes  
**Nom de l'enseignant** : Cvrille Abena

**Titre de la leçon** : Les fonctions de la littérature  
**Compétence attendue** : étant donné la difficulté que certains apprenants ont de produire des textes de dissertation, chaque apprenant soutiendra ses idées à partir d'arguments structurés, grâce à la manipulation d'un texte portant sur les fonctions de la littérature.  
**Ressources** : Extrait de Münch (2004 : 361-362)  
**Matériel didactique** : craie, blouse, pointeur, tableau, etc.

Etapes de la leçon	CONTENU	SUPPORTS	URÉE	ACTIVITÉS D'ENSEIGNEMENT/APPRENTISSAGE	OBSERVATIONS
1	Situation du texte	Texte d'appui	05 minutes	Qui est l'auteur de ce texte ? quel est le titre du texte ? de quoi parle cet extrait ? quel problème l'auteur veut-il résoudre ?	Les questions de la cinquième colonne sont posées après la lecture du texte d'appui.
2	Analyse du texte	Texte d'appui	20 minutes	<ul style="list-style-type: none"> <li>✓ D'après ce texte, quelles sont les différentes fonctions de la littérature chez les Romains, en Afrique et en Chine ? Comment comprends-tu ces fonctions ?</li> <li>✓ Quels sont les points communs entre ces différentes fonctions de la littérature ?</li> <li>✓ Peux-tu illustrer chacune de ces fonctions à partir des exemples tirés de tes lectures ou de ta culture littéraire ?</li> <li>✓ Comment comprends-tu les expressions « art pour la vie » et « art pour art » ? l'art pour la vie et l'art pour l'art sont-ils incompatibles quand on parle de fonctions de la littérature ?</li> </ul>	Cette analyse du texte est faite en groupe de sept élèves environ.
3	Confrontation	Réponses obtenues dans les groupes	07 minutes	Quelles sont les réponses obtenues dans vos différents groupes ? Qu'en pensent les autres ?	Dans cette étape, des rapporteurs de groupe proposent les réponses obtenues en groupe et en discutent avec les autres apprenants. Les réponses pertinentes peuvent être inscrites au tableau.
4	Synthèse	Réponses inscrites au tableau	07 minutes	Que peut-on retenir de cette discussion sur les fonctions plurielles de la littérature ?	À cette étape de la leçon, l'enseignant aide les apprenants à formuler le résumé que ces derniers consignent dans leur cahier de cours. C'est aussi le lieu de faire comprendre aux apprenants le lien entre cette leçon et le sujet de dissertation à l'examen.
5	Consolidation	Résumé et discussion	14 minutes	Dans un court paragraphe argumentatif, montres-en quoi l'art pour la vie et l'art pour l'art ne sont pas incompatibles dans les fonctions de la littérature.	C'est un exercice d'application qui permet aux apprenants d'intégrer la ressource apprise.

Il est utile de rappeler que le modèle de leçon ci-dessus n'est pas l'exclusivité de l'effet de vie. Tout texte traitant des thématiques littéraires peut être exploité sur ce modèle. C'est le lieu pour moi de souligner que la théorie de l'effet de vie de Münch n'est pas la seule à pouvoir enrichir la culture littéraire des apprenants mais, je la trouve très pertinente.

## Conclusion

En guise de conclusion à ce travail, il me semble très utile de rappeler que le développement de la culture littéraire des enseignants et surtout des apprenants est une nécessité absolue. Cela implique une reconsidération des pratiques de classe en matière de littérature. Pour cela, à côté des projets pédagogiques que proposent les inspecteurs pédagogiques nationaux et/ou régionaux, il est utile que ces derniers proposent également des dossiers de groupements de textes et trouvent des stratégies efficaces pour que les activités de groupements de textes soient effectives dans les établissements secondaires. La presque absence d'activités de groupements de textes dans les pratiques de classe est une sonnette d'alarme qu'il faut éviter d'ignorer.

Il est en outre utile de proposer ici que les programmes officiels soient clairs sur les grandes problématiques littéraires récurrentes lors des examens officiels. Les projets pédagogiques devraient les intégrer de manière tout aussi claire. Par ailleurs, l'enseignement des grandes problématiques littéraires comme leçon à part entière devrait être élaboré à l'endroit des apprenants de la classe de littérature. La théorie münchénne de l'effet de vie s'énonce de ce fait comme une contribution de poids à intégrer dans ce processus de développement de la culture littéraire des apprenants.

Il faut certainement noter enfin que les problèmes que rencontrent les apprenants de la classe de première tel que présentés dans ce travail peuvent aussi l'être pour ceux de la classe de terminale.

### **Références bibliographiques**

Charles Delorme, *l'approche par les compétences : entre les promesses des déclarations et les réalités de terrain, reconnaissance ou négation de la complexité*, in conférence à l'université du Québec à Montréal, 2007, pdf.

Domenico Masciotra, « La compétence : Entre le savoir agir et l'agir réel. Perspective de l'énaction. Éthique publique. Revue internationale d'éthique sociétale et gouvernementale », vol. 19, n° 1, Article 19, n° 1, 2017, Pdf. <https://doi.org/10.4000/ethiquepublique.2888>.

Felix Nicodème Bikoï, *construction des programmes et désinstruction des publics d'apprenants : le cas de l'enseignement de la littérature à l'école*, in Mbala Ze et alii, *La didactique de la littérature en contexte camerounais*, Yaoundé, Afrédit, 2016.

François Cheng, *Cinq méditation sur la beauté*, Paris, Albin Michel, 2006.

François Guiyoba, « Le Tremplin heuristique de la communication jakobsonienne ou du principe d'invariance des fonctions de l'art littéraire », in Ehret, Jean (Dir.), *L'Esthétique de l'effet de vie. Perspectives interdisciplinaires*, collection « l'univers esthétique », L'Harmattan, Paris, 2012, pp. 219-238.

Jean Claude Abada Medjo, *La Didactique de la littérature au Cameroun : état des lieux, proposition et prospections pour un renouveau épistémologique*, in Mbala Ze et alii, *La Didactique de la littérature en contexte camerounais*, Yaoundé, Afrédit 2016.

Marcel Thouin, *Réaliser une recherche en didactique*, Edition MultiMondes Québec 2014.

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

Marc-Matthieu Münch, « Le Beau des arts. Projet pour une esthétique générale », in Ehret, Jean (Dir.), *L'Esthétique de l'effet de vie. Perspectives interdisciplinaires*, collection « l'univers esthétique », L'Harmattan, Paris, 2012, PP.13-66.

Marc-Matthieu Münch, « Le Corollaire « Jeu » de l'effet de vie », in Véronique Alexandre Journeau (Dir.), *Le Surgissement créateur. Jeu, hasard ou inconscient*, Paris, L'Harmattan, 2011, pp. 23-36.

Minsec 1 (Ministère des enseignements secondaires), (s.d.), Guide pédagogique de français second cycle. Inédit.

Minsec 2, Ministère des enseignements secondaires, (s.d.), Programme d'étude de française, classes de première de l'enseignement secondaire générale et technique, inédit.



## II – PAROLES D'ARTISTES

### Traces de vivants Méditation sur le geste artistique

Béatrice Bonhomme

#### I - Écrire plur.ie.l.le

1.

Tu écris quoi ?  
Rien, je n'écris rien  
J'écris moi, c'est-à-dire personne  
J'écris nous, c'est-à-dire nous tous  
Toi moi lui nous vous ils ou elles  
J'écris on, neutre et traversé  
J'écris de qui est sans genre et sans figure  
J'écris ce qui s'écrit seul et à plusieurs  
J'écris ce pluriel.

2.

J'écris comme je « plure » et je « iel »  
Il plure, le monde dépiauté,  
Défringué, débraillé  
Oignon perdant ses pelures  
Dans le réchauffement des planètes.  
Il plure, bigarré, métissé  
Le monde diapré de tous ses passages  
De ses mélanges, de ses porosités de vie.

3.

J'écris ce qui s'écrit  
Ce qui a lieu dans les mots  
Dans la phrase  
Dans les couleurs des mots  
Dans les mots malades ou bien portants  
Dans les mots qui se dressent pour faire obstacle  
Ou se couchent pour accepter.  
J'écris ce qui s'écrit en nous  
Comme la trace d'un vivant.

#### 4.

J'écris le geste d'écrire  
Les mots qui s'écrivent sur la page  
Ce que tout le monde écrit  
Si singulier, si pareil  
J'écris du pareil au même.

#### 5.

J'écris ce qui nous traverse  
Ce qui s'inscrit sur les feuillages  
Ce qui s'écrit avec les gouttes de pluie  
Avec les miettes de sable ou de pain  
Sur les tables des dimanches.  
J'écris la simplicité la complexité des mots  
Les choses comme rien comme tout  
Ce qui nous habite.  
Les mots qui viennent en nous  
Les mots qui bloquent en nous  
Les phrases pleines de sens  
Les phrases dénuées de sens  
Les mythes et les archétypes  
J'écris Ulysse ou Pénélope  
Antigone et Oreste.  
J'écris à ta place, tu écris à la mienne  
Je me mets à ta place et tu es à la mienne  
J'écris ce qui s'écrit en tous  
Parchemins usés, effacés, réécrits.

#### 6.

J'écris à l'encre blanche  
Cela ne marque pas  
Je recouds les points de suture  
Dans la peau violette de l'encre  
J'écris à la gomme, gommé-dégonné  
Un tiret.  
Le texte va-et-vient, de toi à moi  
À lui, à elle, à nous, on n'en finit pas  
De légèrer, d'annoter, de revisiter  
Conte et fable ou fabliau  
Épopée ou élégie.  
J'écris choses et autres  
Murs de textes  
De tout et de rien.  
J'écris juste le pouls qui bat  
À ton, à nos  
À leurs poignets.

7.

J'écris pluciel

J'écris des paysages où il y a des nuages posés sur la mer  
Ou bien ce sont des courants qui forment des taches bleu foncé

J'écris des mouvements, des rythmes de mer  
Ou bien ce sont des reflets du ciel dans la mer

Des réverbérations de nuages ?

J'écris plus nu

Mais le bleu est formé de myriades

Qui se réverbèrent et tombent dans la mer

Parfois le bleu encerclant l'œil ne fait plus ciel

Ramenant le sang.

## II - Écrire insépar.é.e

8.

J'écris inséparée du corps

Inséparée du monde

Des morts et des vivants.

Mots inséparés des choses

Mots poursuivant leur coulée

À travers strates de sanies et de sang

Mots creusant jusqu'à la plaie

Reprenant leur ourlet

Poursuivant leur bordure

Lettres calligraphiées

Sur colophon

Exemplaire unique d'un amateur

D'étoiles.

9.

J'écris inséparée du monde

Herbe-oiseau-mouche-fleur

Arbre du sentier

Et toi comme moi, moi comme toi

Nous comme vous, elles ou eux

Un tout petit laps de temps.

Le temps de se défaire d'une forme à l'autre

Pour entrer dans la terre

Se dissoudre en menus feuillages.

10.

J'écris de nulle part et d'ailleurs

Et d'ici et de partout

De l'intensité et de l'atonie

J'écris de toi et de moi

De nous qui sommes dévalants.



**11.**

J'écris de iel, del et delui  
D'elle et de lui  
D'ailes à trois ailes.  
J'écris de yel  
J'écris de ciel.le.  
Cestelle-là ou cestui-ci ?

**12.**

J'écris des contes et des fables  
Loup y es-tu ?  
As-tu fini de croquer  
Chaperon garçon ou Chaperon fille ?  
J'écris de toi, de nous  
D'on ne sait pas bien où-qui nous sommes  
Dans le miroir fille ou garçon ?  
Sans marque de fabrique, sans délimitation  
Où je finis où tu commences.

**13.**

J'écris l'histoire de l'amour  
Quand on croit encore à l'amour.

J'écris l'histoire des familles et des mythes  
Quand on croit encore aux Atrides.

J'écris l'histoire de l'écriture  
Quand on croit encore être écrivain.

**14.**

J'écris ce que tu écris et que tu protèges  
Pensant encore pouvoir être volé  
Dérobé, comme les avarès  
Qui croient avoir perdu leur singulier trésor  
Alors que l'écriture est à tous  
Et ta pensée et ta vie  
La vie de tous dans ta vie  
Qui s'écrit de même espèce de même plume  
Et même les oiseaux dans leurs murmurations  
Écrivent les traces de leurs pas de vivants.

**15.**

Nous écrivons, on écrit, tu-je écris  
De vous et de nous  
Des humbles présences de lumière.

### III - Écrire c(h)oral.e

**16.**

J'écris le paysage avec ses façons de lumières  
De se pencher vers toi ou de te parler à l'oreille  
De tisser le bruit du monde  
Et la couleur  
Parfois le bleu  
Quand perché sur l'arbre on devient ciel et nuage.

**17.**

J'écris arbre, j'écris feuille  
J'écris chemin et limace rouillée  
J'écris matin et soir  
Printemps-été, saisons  
Lumière et nuit  
Vent et pluie  
J'écris tout le temps  
Quelques mots posés, carnets  
Pages égarées.

**18.**

J'écris avec un corps d'arbre et de neige  
De feuilles et de silence.

Un corps de pierre et de sable.  
Un corps d'eau, de sang et de terre.

J'écris avec un corps de mots.

**19.**

J'écris un corps charrué  
De neige et de vent  
D'insectes et d'oiseaux  
Bouleversé de mouches et de feuilles  
Habité par une myriade de papillons et de pluviers  
Traversé de silence et de nuit  
Battu des glaces et des soleils.

**20.**

J'écris un corps ouvert  
Un corps pluriel  
Le corps de tous et le mien  
Le corps de tous les nôtres  
Une tête sur mon visage  
Des jambes sur tes bras.

**21.**

J'écris un corps en rondeur de planète  
En figure de cosmos  
En visage de jeune homme  
De vieillard, de jeune fille, de sorcière  
J'écris un corps d'enfant, de tous les temps.

**22.**

J'écris : « Il était une fois »  
Ainsi commence mon récit merveilleux  
D'homme-femme ou de femme-homme  
Ayant tous les corps dans leur corps  
Et plus aucune frontière  
De leur corps minéral, végétal, animal  
De leur corps d'homme et de légende.

**23.**

J'écris un corps légendé d'inscriptions et de hiéroglyphes  
Un corps calligraphique, un corps pétri de lettres et de dessins  
Un corps hybride pour tous les corps à hauteur de planète.

# Proses poétiques

## Christiane Giraud

Mon parcours est une aventure dans laquelle je suis engagée  
totalement et passionnément depuis toujours.

Aventure mystérieuse car le désir qui pousse à la création  
ne peut se définir comme un désir vital et pourtant il est fort et impérieux,  
lié à l'aventure humaine depuis la nuit des temps.

Je sens en moi ce lien, j'éprouve cette nécessité intérieure  
qui me pousse à chercher sans cesse, cette obsessionnelle volonté  
de transformer le monde en couleurs, formes et rythmes.

Cette recherche évolue au fil du temps, cette quête devient  
exploration. Elle devient une rencontre avec moi-même à travers des  
chemins inconnus.

Mes sculptures, tout d'abord massives et architecturées, se  
sont allégées dans des reliefs muraux, la polychromie a donné plus  
de liberté à mon expression.

Cependant, malgré des étapes successives dans la forme,  
certains thèmes sont récurrents dans mon travail : la figure humaine,  
les glyphes et les signes, les végétales et les éléments de la nature,  
les blessures.

À travers ces thèmes, je ne cherche pas une représentation de  
la réalité mais une évocation symbolique et poétique de cette réalité.  
Son aspect tragique y est aussi présent.

Mon parcours est un questionnement permanent, une quête  
intérieure.

J'essaie de rendre visibles toutes les vibrations, les sensations  
qui m'habitent, qui m'animent et qui demandent à s'extérioriser, à  
prendre corps.

Actuellement, un autre champ d'exploration s'ouvre à moi.  
Libérée des contraintes de la matière, j'aborde cependant la  
peinture comme un sculpteur, comme un espace pictural.  
La forme plus que la couleur, le graphisme est dominant.

La matière est gravée, lacérée, mon univers mental se  
poursuit sous une autre forme.

Ma préoccupation constante : trouver le langage plastique  
qui traduira au plus juste les émotions vécues et ressenties.

Que ce soit le langage plastique qui soit lui-même source  
d'émotion. Que mes choix plastiques soient suffisamment forts et  
éloquents pour traduire cette métamorphose.

.....Une recherche sans fin.....

Avril 2021

## **La dimension poétique .... comme un chant silencieux**

Tout ce que je vois, j'entends, je vis résonne en moi, me traverse, m'interroge, me bouscule.

Toutes ces sensations fortes, ces vibrations intenses, j'ai besoin de les extérioriser, de les matérialiser pour qu'elles prennent corps et vie sous une forme peinte ou sculptée.

Tout cohabite en moi : joie, douleur, douceur , violence , la beauté lumineuse et la beauté tragique.

Les courbes douces, les droites fermes, la lumière des blancs, la rigueur des noirs, les rouges violents.

La résonance de toutes ces vibrations prend pour moi une intériorité, une dimension poétique, comme un poème sans mots, une musique intérieure comme un chant silencieux.

Ustaritz 2022

### **Paroles de statue « dialogue silencieux »**

Ce que je voudrai dire  
je suis là, immobile  
et pourtant....

Approchez-vous plus près  
mais pas trop près  
trouvez la juste distance,  
Celle où commence à vibrer mon aura  
Celle où agit ma magie  
celle où s'établit mon silencieux dialogue.

Ne me demandez pas d'explications  
ne cherchez pas trop à me comprendre  
je garde ma part de mystère.

Attendez....  
laissez s'établir le lien.

Alors peut-être ma présence remplira cet espace  
l'espace qui nous séparerait.  
Mais peut-être n'avez-vous pas senti,  
il faut parfois plus de temps,  
ou c'est moi qui n'ai pas su  
ce n'est pas grave.

Demain...vous vibrerez...  
pour moi, ou pour autre chose  
une parole, un regard, une note,  
ou pour le bleu du ciel.

Moi que vous regardez  
Moi qui vous regarde.

\*\*\*

D'abord... Il y a ce désir  
Ce plaisir de faire  
Cette joie de la découverte  
Cette exploration

D'abord... Il y a la matière  
la terre  
la pierre  
le bois  
le métal ...

Puis ... L'on découvre ce que l'on ne savait pas que l'on cherchait  
l'aventure s'avère plus riche, plus intense  
le risque aussi  
plus grand qu'on ne l'imaginait.

La joie devient exaltation  
mais aussi doute, perplexité, interrogation.

Cette matière que l'on malaxe, triture, cisèle  
c'est soi-même que l'on fouille, que l'on forge  
inlassablement.

Il y a de l'alchimie dans cette métamorphose  
il y a de l'exorcisme, du rituel magique  
dans cette obsessionnelle volonté de transformer le monde  
en formes, couleurs, rythmes.

Il y a des révélations  
il y a des chutes libres.

Depuis la nuit des temps ...  
Cette même force  
cette énergie vitale  
cette exigence intérieure  
cette même nécessité  
qui rend l'acte inutile si essentiel.

Ustaritz 2000



### III – COMPTES RENDUS

## Marie-Antoinette Bissay, *Pierres de mer*, avec des Encres de Jacqueline Alos

(Septembre 2023, Ateliers d’Aujourd’hui)

par Marc-Mathieu Münch, professeur émérite de Littérature Comparée de l’Université de Lorraine

Le sujet de *Pierres de mer*, le nouveau recueil de poèmes de Marie-Antoinette Bissay, publié aux Ateliers d’Aujourd’hui, est remarquable. Il exprime le désir d’un moi sensible et inquiet pour une Elle immense et multiple qui est la mer. Ce sont quarante-quatre poèmes courts voire très courts qui disent l’attirance de l’univers marin, sa fascination et finalement qui délivrent un message dont nous avons tous besoin.

Oui, ce sont des poèmes qui disent les jeux de lumières scintillantes et désirables en même temps que les notes répétées du clapotis de la mer. Ils racontent la douceur des vagues, les frissons des plongeurs, la présence des baisers et même la sensualité des éponges gorgées d’eau. Ils savent les mystères de la nature : l’entrelacement de ses éléments premiers, la plénitude de son passé dans son présent, les liens des liquides et de la pierre et pour tout dire, le grand tissage universel. Et ils savent enfin notre infini besoin d’amour.

Mais ces poèmes ne se bornent pas à nommer les choses, ils réussissent à les créer dans le corps-esprit du lecteur et de la lectrice. Avec les moyens d’un art raffiné, ils leur font vivre des états d’âme successifs qui sont en fait des états de bonheur.

Pour y arriver ils donnent aux mots de la présence. Dans le langage courant, les mots sont dans un espace à deux dimensions, celui du symbole et celui du sens. C’est tout. La poésie leur en donne un troisième en valorisant leur place et leur son. Dans *Pierres de mer*, la mise en page et ce qu’il faut bien nommer la mise en voyelles et en consonnes fait que les mots semblent sortir en même temps du silence et du blanc de la page.

Un simple rejet peut leur donner une aura. Un mot tout seul, en fin de poème, s’il est bien choisi, peut en dédoubler la puissance comme s’il l’aspergeait en retour d’une encre nouvelle. Un décrochement de la ligne peut créer un *rubato* musical. Il y a tel poème, l’un des plus longs, que j’ai ressenti comme une espèce de dentelle.

Et même, il m’a semblé, au bout de plusieurs lectures, que les poèmes de *Pierres de mer* suscitent globalement une diction pure ouverte, aux souffles légers qui portent les mots jusqu’au fond de l’âme.

Mais l’art de Marie-Antoinette Bissay consiste aussi à valoriser le lecteur en lui faisant découvrir la richesse de sa vie intérieure au-delà des moments courants. Il découvrira ainsi qu’on peut être en un lieu et pourtant ailleurs, qu’il y a une légèreté du corps au fond de la lourdeur de la fatigue, qu’une simple marche vers la mer est une revie ou encore qu’il peut y avoir un chant dans un mur de pierres.

Comme le « je » du texte est fasciné par une « Elle » du monde, il est toujours enclin à la voir en sur-impression ou en sous-impression de ses propres occupations. Cela ouvre de belles occasions à la poésie qui a de toute façon le talent de la plurivalence.

De plus notre artiste sait rapprocher le labyrinthe intime des humains des correspondances mystérieuses de la nature. Là où, dehors, elle oppose la liquidité des eaux à la rigidité des pierres, elle affronte, à l'intérieur, le déchaînement de certains sentiments et l'impermanence des humeurs. Les brèches de pierre rencontrent le ressac sculpteur, le clapotis des vagues est une partie d'eau, l'élançement des calcaires fait écho au tremblé de l'écume.

Ainsi le lecteur va-t-il de tableaux vivants en scènes de cœur dans une sorte de ballet universel. Il entend le ressac de la mer en écho de ses propres pas, il écoute son clapotis depuis la sérénité de sa bibliothèque, il voit les cailloux danser avec les coquillages !

Mais on aurait tort de croire que la diversité des thèmes et des moyens nuit à la cohérence de ce qui constitue le message du recueil car toutes ces diversités sont vécues et affirmées dans le désir constant de l'union d'un amour total.

Dès les premiers poèmes, il est question de retrouver l'amour et la beauté dans une communion salvatrice. Ce conseil se déploie selon le rythme de l'imprégnation lente, du don de soi, de l'amour de la vie, de l'arborescence vivante et aboutit à « la joie d'être à Elle ». Cette progression vers l'union est soulignée par le fait qu'un poème n'est souvent que la suite du précédent. On peut même signaler une progression formelle dans les quatre titres « Avec Elle... Pour Elle... En Elle... À Elle » puisque le premier est fait de trois syllabes bien distinctes, « Avec Elle », le deuxième de deux syllabes seulement, « Pour Elle », le troisième de deux syllabes phonétiquement proches « En Elle » et le dernier du son enharmonique d'un hiatus, « À Elle ».

Les très belles *Encres* de Jacqueline Alos qui accompagnent les poèmes de Marie-Antoinette Bissay peuvent être vues comme une illustration des poèmes ou comme la représentation du travail créateur d'un artiste ou comme bien d'autres choses encore.

En fait, elles sont animées d'une vie mystérieuse qui se raconte plus aisément qu'elle ne s'explique. Dans chacune de ces encres, il m'a semblé voir le moment fascinant d'un processus de création qui rassemble un choix pur de matières, de lignes, de couleurs, de formes et d'énergie et qui reçoit tout à coup l'intuition fulgurante d'un nouveau monde possible.

Un monde qui ne serait pas méchant puisque son vocabulaire et sa grammaire ne contiennent pas de violence et qui ne serait pas non plus monotone puisqu'il connaît la combinatoire complexe de l'énergie créatrice.

En conclusion, ces poèmes et ces encres sont une grande leçon donnée à notre monde de casses, d'échecs et de dépressions : rechercher une communion salvatrice avec quelque chose de beau incarnant l'élan vital qui nous vient du fond de l'univers.

# La Voie du large, Michèle Finck

(Éditions Arfuyen, janvier 2024)

par **Marie-Antoinette Bissay**, Docteur es Lettres, enseignant et membre associé de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour

*La Voie du large*, dernier recueil de Michèle Finck, publié en janvier 2024 aux Éditions Arfuyen, est un livre qui expire plusieurs souffles : le doute, le deuil, la mort, la Vie, l'Amour, la Musique, la Poésie. Il est aussi aisé d'entendre résonner dans la « voie », le mot « voix » : celle de Michèle Finck d'abord et avant tout, celle des êtres chers perdus, Gisèle, la « morte de faim du Vendredi saint »<sup>1</sup>, le père<sup>2</sup>, Yves Bonnefoy, les morts du Covid, les poètes avec qui elle correspond de manière « stellaire »<sup>3</sup> ; celle de la musique qui est don d'Amour et qui « Fait / Lumière »<sup>4</sup> ; celle de la mer qui emmène « au large / les mensonges les amertumes / le goût de poussière du passé »<sup>5</sup> ; celle de l'« âpre ébauche » qui offre son titre au premier poème<sup>6</sup> et qui sera reprise au cours du livre comme un leitmotiv<sup>7</sup> à la fois oppressant et libérateur de la nécessaire écriture poétique car l'ébauche attend d'être comprise, explorée, interrogée.

Ce recueil de Michèle Finck constitue tout un cheminement dans la noirceur d'un temps précis, celui des trois confinements de la pandémie du Coronavirus entre 2020-2021. Même si seule face à elle-même, même si seule dans ce silence forcé et coupé de la vie extérieure – silence brisé uniquement par « l'ami fidèle »<sup>8</sup> « sur le rebord du trottoir »<sup>9</sup> et par « Lui / clandestin caméra au poing (...) / Masqué de blanc »<sup>10</sup> –, elle reste fidèlement accompagnée par son poste radio dont chaque morceau de musique écouté ordonne un retour dans son passé et ses souvenirs – « les spirales de mémoire »<sup>11</sup> –, un recueillement, une écriture vitale pour elle-même et vécue comme soutien aux morts journaliers, un moment de vie. *La Voie du large*

---

<sup>1</sup> *La Voie du large*, Michèle Finck, Paris, Arfuyen, janvier 2024, page 107.

<sup>2</sup> *Id.*, p. 54.

<sup>3</sup> *Id.*, p. 81.

<sup>4</sup> *Id.*, p. 164.

<sup>5</sup> *Id.*, p. 112.

<sup>6</sup> *Id.*, p. 9.

<sup>7</sup> Voir les pages 15, 16....

<sup>8</sup> Michèle Finck, *op. cit.*, p. 53.

<sup>9</sup> *Id.*, p. 43.

<sup>10</sup> *Id.*, p. 40.

<sup>11</sup> *Id.*, p. 160.

ne tire pas sa force, sa profondeur, son authenticité uniquement de ses conditions d'écriture incroyables d'autant plus en ce XXI<sup>ème</sup> siècle dont la modernité et les diverses avancées technologiques auraient dû parer toute épreuve, mais de l'élan de Vie qui traverse chacun de ses textes. Sans nul doute, la mort est là soit au passé soit au présent, la douleur du deuil s'étire sans jamais panser définitivement la blessure faite, la noirceur et la souffrance des « cris » des défunts de Mohammed Sceab, de Nerval, de « *sans-domicile-fixe* »<sup>12</sup>, le doute interrogé, aussi apprivoisé et ainsi mieux compris comme une nécessité à l'existence de l'être et des mots. Pour autant ce ne sont pas ces voix qui gagnent mais bien la Vie d'une autre lumière ouverte à un autre large. Cet impératif termine, dans une opposition ferme au doute qui envahit tout et « qui ricoche en gorge »<sup>13</sup>, le troisième poème : « Mais chercher les lueurs : respiration rythme »<sup>14</sup>. Cette posture déterminée sera maintenue durant tout le recueil et permettra d'accueillir le doute et de le dépasser au sein d'un interstice de recherches et d'interrogations : « À chaque fois que j'essaie d'écrire / trébucher sur ce mot capiteux : doute / (...) Vocation : équarrir le doute jusqu'à la racine / Poésie : écrire arc-boutée au doute / mais dans une extrême surrection mentale. »<sup>15</sup> La brèche laissée par le doute favorise, au sein des mots entre poèmes en vers et poèmes en prose, l'installation d'une parole plus intime, de quelques confidences autobiographiques – comme Gisèle avec les dernières conversations téléphoniques avec le « cœur de [mon] son cœur si frêle et grave »<sup>16</sup>, son décès<sup>17</sup>, son enterrement<sup>18</sup>, la visite du musée Orsanmichele à Florence<sup>19</sup>, son moment « nue devant la mer / en Ligurie sous les cinglements rugueux du vent »<sup>20</sup> ou celui « dans cette maison /corse (...) au-dessus de la rumeur / de la mer »<sup>21</sup> – afin que ces dernières, empreintes de vie, prennent part à cette lutte et se transforment en force ressentie pour terminer cette « âpre ébauche », tout au moins pour l'affronter avec poésie et musique. C'est donc l'espace de la Vie et de l'Amour éternellement vainqueur, l'écriture des poèmes, la captation soudaine et rapide de quelques « graffitis » dans les rues parisiennes par le « crayon » et par la « caméra »<sup>22</sup> – symboles d'une re-sortie possible sur l'extérieur avec « Besoin de corps / et de

---

<sup>12</sup> *Id.*, p.72.

<sup>13</sup> *Id.*, p. 16.

<sup>14</sup> *Ibid.*

<sup>15</sup> Michèle Finck, *op. cit.*, p. 20-21.

<sup>16</sup> *Id.*, p. 39.

<sup>17</sup> *Id.*, p. 48.

<sup>18</sup> *Id.*, p. 52.

<sup>19</sup> *Id.*, p. 22.

<sup>20</sup> *Id.*, p. 94.

<sup>21</sup> *Id.*, p. 102.

<sup>22</sup> *Id.*, p. 63.

visages. Sortir. Nez bouches bâillonnés. / Mais sortir. »<sup>23</sup> –, la présence d'émotions vives passées et présentes – à l'écoute du Concerto pour violon de Mendelssohn, « Sons et rythmes palpitaient sous ma peau (...). Je demeurais médusée (...) j'avais été traversée, foudroyée, en mon centre. »<sup>24</sup> – comme preuve à la fois d'un corps vivant et d'une relation elle-même vivante à l'Art dans sa réussite – un effet de vie – qui deviennent salvateurs car la « lucidité du doute ouvre le large »<sup>25</sup>. La présence du doute, sa prise de conscience et son approche amènent la voix poétique à l'interroger comme un lien possible à la transcendance. Le divin est ainsi questionné dans son existence même, « Mais Dieu s'il existe doute-t-il aussi ? »<sup>26</sup>, « Mais douter ! balafre Dieu ? »<sup>27</sup>, « Mais où Dieu ? »<sup>28</sup>, « Comment ne pas douter de Dieu ? (...) Si Dieu existe prend-il aussi des somnifères ? »<sup>29</sup>, comme si la « Pandémie mondiale »<sup>30</sup> avait creusé, malgré elle, la fissure intérieure déjà présente, devenue alors béante au contact des morts dont « le poste de radio éraillé / égrène le nombre grandissant »<sup>31</sup> chaque jour. La voix poétique ne peut qu'interroger Dieu et sa présence comme si la précarité du quotidien l'appelait à vouloir retrouver des liens, à sentir le besoin d'être relié par et à un autre quelle que soit sa nature : « Et d'ailleurs, la vie vaut-elle la peine d'être vécue si l'on n'a pas la sensation d'être reliée à quelque chose qui nous dépasse ? »<sup>32</sup> La prière se trouve inévitablement liée à la poésie : « Poésie : être cette voix. Comme elle / être prière. Ou rien. »<sup>33</sup> Et le poète peut ainsi questionner Joyce, Kafka, Ingmar Bergman ou entrer dans des « correspondances stellaires »<sup>34</sup> et « Aux poètes demander / secours »<sup>35</sup> comme à Rainer Maria Rilke, à Nelly Sachs et Paul Celan, à Ingeborg Bachman et Paul Celan. Michèle Finck trouve en leurs mots réconfort, réponses, similitudes, force et leur fait part de ses émotions, de « l'ébranlement de tout l'être »<sup>36</sup>. C'est pourquoi après son apparition et sa prise de conscience, ce doute s'est transformé à la suite d'un exercice spirituel entre « Leçons de ténèbres », « De profundis », « Gravats », « Cantillation du doute et de la grâce »

<sup>23</sup> *Id.*, p. 59.

<sup>24</sup> *Id.*, p. 166-167.

<sup>25</sup> *Id.*, p. 34.

<sup>26</sup> *Id.*, p. 19.

<sup>27</sup> *Id.*, p. 24.

<sup>28</sup> *Id.*, p. 44.

<sup>29</sup> *Id.*, p. 50-51.

<sup>30</sup> *Id.*, p. 38.

<sup>31</sup> *Id.*, p. 40.

<sup>32</sup> *Id.*, p. 157.

<sup>33</sup> *Id.*, p. 37.

<sup>34</sup> *Id.*, p. 79.

<sup>35</sup> *Id.*, p. 81.

<sup>36</sup> Michèle Finck, *op. cit.*, p. 88.

en un « peut-être », dans l'écriture même de ce recueil, qui s'impose comme une possibilité et une capacité à avoir formulé l'interrogation de son existence et de sa présence et ce, de manière plus explicite dans la dernière partie du recueil sous forme de questions/réponses qui prennent place sur le blanc de la page par un jeu des colonnes et par l'utilisation ou non de l'italique :

Poésie :  
Ébaucher

Ce qui nous dépasse ?<sup>37</sup>

Trajet spirituel :

Transmuer  
Le doute

En confiance  
Dans  
Le  
*Peut-être* ?<sup>38</sup>

Le bouleversement intérieur déclenché par la pandémie a rendu momentanément la voix poétique plus fragile, ébranlée mais fortifiée par « les bouquets d'or / d'un forsythia éphémère »<sup>39</sup>, par la musique sans cesse écoutée, par la mer qui imprime peut-être « dans chaque fin dessin d'algue / sur le sable mouillé »<sup>40</sup> la présence du divin et qui « Relie / À / La / Résonance / Universelle »<sup>41</sup>, par l'amour :

Comme l'amour nous a submergés lui  
et moi pendant le confinement ! Seule réponse  
à la mort : Aimer. Aimer. Gestes rayonnent.  
Musique enlumine nos corps.<sup>42</sup>

*La Voie du large*, au terme de son véritable cheminement intérieur, ouvre la voie/ voix de la Vie et de l'Amour, large car inépuisable et infinie, "inconfinable" comme le suggèrent tous ces poèmes. Le corps peut être privé de sa liberté physique, l'âme ne peut être prisonnière longtemps puisqu'elle est sauvée par les mots, la musique, l'écriture, l'Amour.

Dans un concert finement orchestré et parfaitement architecturé, Michèle Finck parvient à libérer les tissus des poèmes et les siens propres peut-être, des traces de la douleur, de la mort, de la souffrance non pour les effacer définitivement – est-ce possible ? non, car le souvenir demeure éternel à qui il appartient jusqu'au moment de la mort du corps lui-même –

---

<sup>37</sup> *Id.*, p. 194.

<sup>38</sup> *Id.*, p. 200.

<sup>39</sup> *Id.*, p. 43.

<sup>40</sup> *Id.*, p. 114.

<sup>41</sup> *Id.*, p. 120.

<sup>42</sup> *Id.*, p. 55.



mais à les comprendre, à les apprivoiser, à les mettre en mots en les agençant entre souffle, respiration, rythme et en les composant harmonieusement pour que l'ensemble s'ouvre largement sur la joie et sur la vie du poème qui n'est plus « âpre ébauche » mais texte de Vie dont la voix donne tout l'Amour nécessaire pour survivre, pour être présent au monde et dont la voie dépasse voire réunit les frontières entre Paris et Strasbourg, entre la rue Saint-Amand et la cathédrale alsacienne « en grès rose »<sup>43</sup>, entre capitale et Vosges, entre terre et mer pour s'unir dans un seul et même temps non plus rude mais doux, « *Peut-être / Entre / Le vide / Et le rien / ?* »<sup>44</sup>

Tel est le sens que nous avons envie de donner à ces derniers mots et au signe de ponctuation qui l'accompagne non pour se convaincre de vouloir transformer une noirceur en blancheur, une mort en une vie mais bien parce que la Vie et l'Amour coulent dans chacun des poèmes de Michèle Finck – dans la mesure où l'écriture de chaque texte répond à un nécessaire élan de vie qui ne peut être ni retenu ni effacé ni évité –, parce que le bouleversement, l'étreinte, les frissons, l'accélération des palpitations cardiaques, le nœud au ventre, l'impossibilité de poser le recueil, le refus d'en venir à bout ne quittent jamais le lecteur même une fois le livre refermé. Les mots de Michèle Finck résonnent en nous dans une limpidité à la fois âpre et douce, âpre car c'est bien la rudesse de la vie, sa noirceur, sa mort, ses pertes, ses deuils, ses doutes qui sont là ; douce car la musique de chaque texte dans laquelle se mêlent à la fois celle des morceaux écoutés, celle des poètes lus et celles des poèmes de Michèle Finck sont vérité, vie et réconfort puisque « *Devant / La / Musique / Le / Poème / Tremble / De / Reconnaissance.* »<sup>45</sup> Nous plongeons dans les poèmes de *La Voie du large* comme dans les bras de la mer : les mots nous entourent, nous caressent, nous donnent l'amour et la force nécessaires pour vivre, nous font l'amour dans ce don si particulier que chaque artiste cherche à chacune de ses œuvres à donner, à partager, à offrir, à faire vivre après l'avoir lui-même vécu et ressenti. Rendons la voie/voix à Michèle Finck pour terminer ces quelques lignes :

Pour écrire un poème  
il faut être vivant  
de tous ses vocables  
infinitésimaux  
et pour être vivant  
avoir regardé longuement la mer »<sup>46</sup>

---

<sup>43</sup> Michèle Finck, *op. cit.*, p. 39.

<sup>44</sup> *Id.*, p. 208.

<sup>45</sup> *Id.*, p. 149.

<sup>46</sup> *Id.*, p. 110.

# De mémoire et de vent, Judith Chavanne

aux Éditions *L'herbe qui tremble*, 2023

par **Marie-Antoinette Bissay**, Docteur es Lettres, enseignant et membre associé de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour

Dans une écriture poétique à la fois dense et sensible, Judith Chavanne nous livre, avec une profondeur toute particulière, des poèmes sur la mémoire, le souvenir, la vieillesse qui accompagne inéluctablement ce travail sur le passé.

Les poèmes en vers libres qui se succèdent dans ce très beau recueil, *De mémoire et de vent* publié aux Éditions *L'herbe qui tremble* en 2023, sont autant des tableaux de confidences intimes écrits avec une grande pudeur sur l'écoulement du temps, sur les enfants qui ont maintenant quitté la maison qu'une réflexion sur le devenir même de cette mère et sur la force des mots qui conservent intensément le passé et qui parviennent à redonner vie à des instants révolus.

Les poèmes suivent un cheminement dicté par des titres de section qui portent en eux une avancée chronologique : « Les éphémères », « Tout l'inassouvi », « Trouble du temps », « Quelque chose de fervent », « Accords et saisons ». Le poème liminaire placé hors de la première section citée précédemment affiche d'emblée une orientation négative : « On a moins de mots désormais », « on parle moins aussi des naissances », « on n'appartient plus, c'est un fait, / au cercle de l'origine », « quelque chose est inaccessible / de l'enfance de nos enfants »<sup>47</sup>. Les négations déclinées par le préfixe négatif et par les adverbes mettent en place un temps révolu dont sa finitude amène nostalgie voire souffrance car « ici repousse aussi chaque année l'absence »<sup>48</sup>. Ce poème liminaire pose également les fondations du recueil sur lesquelles s'organise toute son architecture. La mère rappelle les différents souvenirs de ses enfants de leur naissance, de leurs jeux, de leurs repos, de leurs divers moments de complicité partagés :

Notre mémoire vit entre les branches  
du monde, ses anfractuosités,  
dans le fruit scellé du cyprès  
et sa discrète ressemblance  
avec la coquille d'un escargot qui sommeillait  
quand mon enfant avait l'âge de désirer  
traverser tout un jardin, un pré  
pour aller, pourvu que ce fût ensemble,  
jusqu'au mur de pierres contempler

---

<sup>47</sup> Judith Chavanne, *De mémoire et de vent*, Billère, L'herbe qui tremble, 2023, p. 9.

<sup>48</sup> *Id.*, p. 51.

l'animal qui toujours se dérobait.

L'enfant ne me prend plus par la main,  
elle m'a laissée au bord du temps  
et du souvenir recueilli  
au hasard du monde, dans un fruit.<sup>49</sup>

L'écriture des souvenirs de l'enfance se réalise au contact du réel sensible. Ce lien au vivant s'impose comme une condition incontournable seule capable de montrer l'harmonie de ces instants très souvent vécus dans le jardin : « Le dimanche, nous étendions sur l'herbe / une couverture large come nos après-midi. »<sup>50</sup>. Et même si les moments se déroulent à l'intérieur, le jardin s'invite aussi dans cet autre espace :

L'enfant a laissé, qui traînent sur le parquet,  
des feuilles dont il est jonché :  
les devoirs de ses élèves imaginaires ;  
le soleil éclaire les feuilles quadrillées.<sup>51</sup>

Le réel sensible réveille les souvenirs car il les a réellement habités et nourris durant son existence première comme si l'enfance même ne pouvait qu'être liée aux fleurs, au chant des oiseaux, aux saisons. Ainsi se rejoue, semble-t-il, le lien originel de l'être vivant à son univers car « Avec le temps s'approfondit / l'espace de résonance ; il n'y a peut-être pas de moindre ni de plus grand. »<sup>52</sup> Le réel sensible est naturellement en accord avec l'enfance bercée elle-même par une innocence et par une harmonie telles que la nature peut les donner mais également en accord avec la vie de la mère désormais seule et entourée par les fleurs du jardin « les iris »<sup>53</sup>, « les impatiences »<sup>54</sup>, les fleurs du « cerisiers »<sup>55</sup>, « les rosiers »<sup>56</sup> et les oiseaux, « le rouge-gorge »<sup>57</sup>, « le pinson »<sup>58</sup>, « le geai »<sup>59</sup>, « le petit corps d'une mésange »<sup>60</sup>, « hirondelles et martinets »<sup>61</sup>. Leur communion naturelle éveille et élève les sens de l'adulte,

---

<sup>49</sup> *Id.*, p. 20.

<sup>50</sup> Judith Chavanne, *op. cit.*, p. 14.

<sup>51</sup> *Id.*, p. 17.

<sup>52</sup> *Id.*, p. 13.

<sup>53</sup> *Id.*, p. 51.

<sup>54</sup> *Id.*, p. 56.

<sup>55</sup> *Id.*, p. 59.

<sup>56</sup> *Id.*, p. 61.

<sup>57</sup> *Id.*, p. 28.

<sup>58</sup> *Ibid.*

<sup>59</sup> *Id.*, p. 35.

<sup>60</sup> *Id.*, p. 44.

<sup>61</sup> *Id.*, p. 56.

son regard, sa compréhension sur ce qui l'entoure, sur ce qu'il voit ou ne voit plus mais qu'il garde en mémoire :

Au jardin quand vous étiez ici,  
quand vous étiez enfants ; le vent  
s'ébruitait clair  
dans les longs feuillages froissés  
des peupliers.

La vie piaillait,  
la plus jeune parfois était nue  
quand elle jouait.

Aujourd'hui le vent  
s'engouffre plus sourdement  
dans les tentures alourdies  
des sombres conifères.

Voix des feuillus, des résineux :  
deux saisons, deux temps – celui  
ou celle qui reste entend souvent  
la vie au passé ;

et le présent est un long silence  
où elle se recueille.<sup>62</sup>

L'écriture du souvenir invite donc à un retour personnel sur soi pour voir le chemin parcouru et savoir la direction à emprunter pour le suivant. Le regard porté en avant, transporté par le vent, un vent peut être nouveau, ne se conforte pas dans une position nostalgique et mélancolique, et qui en cela pourrait être porteuse de négativité, mais elle s'ouvre sur un temps nouveau, sur un temps en reconstruction comme le suggère le dernier poème :

J'ouvre la fenêtre du salon.  
Où il n'est entré personne depuis longtemps,  
je fais entrer le vent.<sup>63</sup>

La négation demeure comme depuis le premier texte mais pour être annulée, balayée, repoussée au loin par ce vent afin de devenir vie nouvelle.

Les souvenirs écrits dans ces poèmes sont fixés par les mots de manière indélébile, la mémoire pouvant faire défaut, eux resteront toujours ancrés/encrés sur le papier et en soi. La mère portée par cette voix poétique d'une rare justesse peut ainsi laisser le deuil heureux de ses souvenirs et s'ouvrir à cette vie nouvelle.

---

<sup>62</sup> *Id.*, p. 43.

<sup>63</sup> Judith Chavanne, *op. cit.*, p. 73.

Et, c'est bien cette vie qui parcourt tout le recueil malgré le travail de la mémoire qui est sans nul doute éprouvant. C'est bien cette vie – vie des enfants, vie du jardin, vie de la mère, vie du réel sensible, vie des hommes et du monde, vie également des peintures de Caroline François-Rubino qui ponctuent discrètement l'ensemble des poèmes et ce, dès la première de couverture – qui émane de ce recueil. Cet élan de vie a une portée à la fois humaine et universelle ; humaine dans laquelle tout un chacun peut se retrouver ou se reconnaître dans l'enfant qui quitte le foyer et qui grandit ; universelle dans laquelle le système vivant est montré dans tout son dynamisme. Les poèmes renvoient chacun à lui-même, à sa propre histoire : enfant qu'il a été, enfant qui est parti ; adulte qui s'est vu quitté par ses enfants emportés vers un autre horizon dans la construction de sa propre vie. Ces poèmes invitent le lecteur à vivre, par le mimétisme de la mémoire, le « trouble du temps »<sup>64</sup>, « ce compagnon transparent »<sup>65</sup>, de la voix poétique et à ressentir ces inévitables frissons parcourant tout le corps, le nœud qui serre la gorge toujours plus fortement et pourtant

Au fond de soi aussi, qui vibre,  
comme le double de l'oiseau dans sa verte nasse,  
quelque chose de fervent.<sup>66</sup>

*De mémoire et de vent* est bien un texte qui parle à l'ensemble du corps-esprit-cerveau du lecteur.

---

<sup>64</sup> *Id.*, p. 48.

<sup>65</sup> *Id.*, p. 42.

<sup>66</sup> *Id.*, p. 60.

## IV – 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 intermédiales 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**, docteur es lettres, enseignant, membre associé de l'équipe *Arts / Langages : Transitions & Relations* (Université de Pau et des Pays de l'Adour), travaille sur la poésie moderne et contemporaine. Publication d'articles sur L. Gaspar, P. Jaccottet, G. Roud, J. Ancet, B. Engel-Roux, P.-J. Jouve, C. Juliet, R. Marteau, Y. Bonnefoy, A.-M. Albiach, M. Finck, G. Titus-Carmel...  
Ouvrages : *Lorand Gaspar ou la « force d'exister en tant que corps et pensée »* (L'Harmattan, 2013) ; *Lorand Gaspar et la matière-monde* (Actes du colloque organisé en collaboration avec Anis Nouaïri, Université de Tunis, novembre 2013, parus chez L'Harmattan, 2015) ; *À la découverte des espaces de Vassili Golovanov entre Éloge des voyages insensés et Espace et labyrinthes* (L'Harmattan, 2019) ; *Paroles intimes. Fenêtres ouvertes avec poètes et peintres* (L'Harmattan, 2023).  
Coordination du numéro 7 de la *Revue Internationale d'Art et d'Artologie* et membre de son comité scientifique.  
Recueils de poèmes : *Regards ouverts. Carnets de tableaux* (Aqua Aura, 2022) et *Pierres de Mer avec des Encres* de Jacqueline Alos (Ateliers d'Aujourd'hui, 2023).

**Julie Brock** est docteure en philosophie esthétique (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne), en littérature (Université de Kyōto), en japonologie (École pratique des Hautes études), et habilitée à diriger des recherches en littérature comparée (Université Paris 3). Durant sa carrière de vingt-cinq ans à l'Université KIT de Kyōto, elle a dirigé trois projets de recherches internationales, au Réseau-Asie (CNRS/FMSH, 2005-2013), à l'Institut international des Hautes études de Kyōto (IIAS, 2008-2011) et au sein de l'université KIT (2015-2020). Elle a publié plus d'une centaine d'articles académiques en français et en japonais, ainsi qu'une traduction française des études stendhaliennes d'Ōoka Shōhei (*Mon Stendhal*, Paris, Éd. Honoré Champion, 2020). Elle a également édité les Actes des projets mentionnés plus haut (*Les tiges de mil et les pattes du héron. Lire et traduire les poésies orientales*, Paris, CNRS-Alpha, 2013 ; *Réception et créativité. Le cas de Stendhal dans la littérature japonaise moderne et contemporaine*, 2 v., Berne, Peter Lang, 2011-2013 (la version japonaise a été publiée sous le titre *Juyō kara sōzōsei e. Nihon kin-gendai bungaku ni okeru Studandāru no baai* sur les Presses de l'Institut international des Hautes études de Kyōto, 2013) ; *Les chaînes trajectives de la création et de la réception. Une étude franco-japonaise en traductologie*, Bruxelles, Peter Lang, 2021 (la version japonaise a été publiée la même année sous le titre *Juyō to sōzo ni okeru tsūtai-teki rensa. Nichifutsu hon'yaku-gaku kenkyū* aux Éditions Shintensha).



**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** ancien élève de l'École normale supérieure de Yaoundé au Cameroun, est titulaire d'un Ph.D en Lettres Modernes françaises de l'Université de Yaoundé 1. Ses recherches portent principalement sur l'intermédialité, l'épistémologie du discours scientifique, les approches éco/ géocentrées et l'artologie. Outre la publication d'une vingtaine d'articles dans ces domaines disciplinaires, il a codirigé le n° 6 de la *Revue Internationale d'Art et d'Artologie* (décembre 2022). Il codirige actuellement un ouvrage collectif sur *L'Afrique subsaharienne face aux enjeux écologiques actuels. Perspectives transdisciplinaires*. Il enseigne le français (langue et littérature) dans un lycée du Cameroun.

**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 Oculito* (2005), classé second à la quarante-huitième édition du Prix Jabuti, et *Marcelino* (2008). En 2013, il a publié un nouveau roman, *A Ficcioneista*.

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](http://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).

## V – INDEX DES AUTEURS

**Alain Cyrille Abena** est un ancien normalien de l'université de Yaoundé I où il a obtenu un DIPES II (option littérature). Ses centres d'intérêt en la matière sont entre autres la didactique et l'épistémologie de la littérature. Il est également titulaire d'un master en langue française (option analyse du discours) obtenu dans la même université et d'un autre master en didactique des disciplines de l'université de Bergen en Norvège. L'analyse des discours littéraire, religieux et médiatique constituent tout aussi ses champs de recherche. Il est fondateur du laboratoire international culturel des sciences de l'éducation.

**Jacqueline Alos**, plasticienne et photographe, a enseigné à l'École Supérieure des Arts et de la Communication de Pau. Ses travaux sont vairés : dessin, pastel, encre, photo/graphisme. Elle réalise depuis 2020 des encres sur différents papiers et cartons pour accompagner des textes poétiques. Elle crée aussi des livres d'artistes.

**Marie-Antoinette Bissay**, voir [Comité scientifique](#)

**Béatrice Bonhomme**, poète, est professeure à l'université Côte d'Azur, critique littéraire et directrice de revue. Le prix Léopold Sédar Senghor lui a été décerné en 2016 par le Cénacle Européen – sa recherche ayant contribué à la reconnaissance de la poésie contemporaine – et, en juin 2019, le Prix Vénus Khoury-Ghata pour son livre : *Dialogue avec l'Anonyme*. Citons ses derniers livres de poèmes *Les Boxeurs de l'absurde* (2019), *Proses écorchées au fil noir* (2020) et *Monde, genoux couronnés* qui a reçu le Prix Mallarmé en 2023. Elle a fondé en 1994 la Revue *Nu(e)*, revue de poésie et d'art qui a consacré, à ce jour, 84 numéros à la poésie contemporaine et paraît désormais en ligne sur POESIBAO. Elle dirige *La Société des lecteurs de Pierre Jean Jouve*. Dans le cadre du centre culturel de Cerisy, où elle a dirigé plusieurs colloques, elle a édité de nombreux ouvrages et publié plusieurs études et articles sur la poésie moderne et contemporaine. Un livre sur l'œuvre poétique de Béatrice Bonhomme *Le mot, la mort, l'amour* chez Peter Lang est paru en 2012. Deux revues *Poésie-sur-Seine* et *Coup de soleil* lui ont été consacrées (2020-21).

**Julie Brock**, voir [Comité scientifique](#)

**Jean Ehret** est professeur de théologie & spiritualité et directeur-fondateur de la Luxembourg School of Religion & Society, ainsi que Distinguished Visiting Professor of Theology & Literature à l'Université de Tübingen. Il est membre titulaire de la Section des Sciences morales et politiques de l'Institut grand-ducal. Marc-Mathieu Münch a été son directeur de thèse en Lettres. Il a publié plusieurs ouvrages sur la théorie de l'effet de vie. Ses intérêts de recherche portent sur le rapport entre littérature, théologie et spiritualité. Il travaille sur l'édition des œuvres littéraires d'Élie Wiesel en langue allemande. Il est officier de l'Ordre de la Couronne de Chêne du Grand-Duché de Luxembourg et officier de l'Ordre de mérite de la République d'Italie.

**Floribert Nomo Fouda**, voir [Comité scientifique](#)

**Christiane Giraud**, née à Bayonne dans les Pyrénées-Atlantiques, suit ses études à l'École Supérieure des Beaux-Arts de Bayonne.

Elle vit et travaille à Ustaritz, au Pays Basque, où elle a installé son atelier. Elle oriente son travail vers la sculpture en privilégiant le bois. Elle réserve la pierre et le métal à des œuvres monumentales. Elle effectue de nombreuses expositions personnelles depuis 1975 (Mont-de-Marsan, Pau, Bayonne, Biarritz, Saint-Jean-de-Luz, Saint-Jean-Pied-de-Port, Riscle, Saint-Palais, Saint-Pée-sur-Nivelle...) et collectives depuis 1970 (Corse, Bordeaux, Dax, Pau, Anglet, Biarritz, Pampelune, Bilbao...). Elle obtient plusieurs résidences d'artistes (Sabres dans les Landes, Saint-Pierre-et-Miquelon, Ostabat au Pays Basque). Elle participe à des symposiums de sculpture internationaux en France et en Australie. Elle effectue de nombreuses réalisations publiques dans les Pyrénées Atlantiques. Ses œuvres entrent dans des collections privées en France et à l'étranger ainsi que dans des musées (Collection d'Art Contemporain de la ville d'Anglet, Centre Culturel du Pays Basque, Musée Basque de Bayonne, Musée des Beaux-Arts de Pau). Elle réalise plusieurs catalogues comme *Vie d'Ateliers* de Michel Dieuzaide aux Éditions *Le Temps qu'il fait* en 2010 ou *Parcours, Christiane Giraud* aux Éditions SAI en 2015. Christiane Giraud obtient également le Premier Prix de Sculpture du Conseil Général des Pyrénées Atlantiques en 1989 et le Prix National des Arts de la Rue du Grand Palais de Paris en 1991.

**Raimondo Grassadonia**, après une Licence en Études littéraires et philosophiques à l'Université de Sienne et un Master en Philosophie à l'Université de Turin, a rédigé et soutenu son mémoire intitulé « Beyond Words. The Role of Silence and Questioning in Elie Wiesel's 'Testament' », sous la direction des Professeurs Gianluca Cuzzo et Jean Ehret. Actuellement, il complète un Master de 1<sup>e</sup> niveau pour se spécialiser comme enseignant. Ses domaines de recherche sont l'esthétique, la théorie de l'art et la narratologie. En 2022, il a participé à l'International Symposium for Emerging Scholars 'Living Thought(s), Thinking Life, Facing Global Challenges: New Forms in Philosophy, Art, and Religion', organisé par le Département de Philosophie et Sciences de l'Éducation (UniTo) et la Luxembourg School of Religion & Society (LSRS).

**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.

**Danièle Pistone** est professeur émérite (Sorbonne Université). Ses principaux travaux concernent les époques romantiques et contemporaines, en histoire, analyse ou esthétique musicales. Parmi ses récentes publications : *25 ans de créations opératiques en France, 1990-2015* (Paris-Sorbonne, OMF, 2015) ; *Le Paris d'été : musique et société à Trouville-sur-mer de 1830 à 1914* (L'Harmattan, 2019) ; *Nuit et musique : variations sur un univers sonore* (*ibid.*, 2024).

**Yvon Quiniou** est agrégé et docteur en philosophie, auteur d'une thèse *Nietzsche ou l'impossible immoralisme. Lecture matérialiste*, soutenue à l'Université de Nanterre. Il a enseigné en lycée et en classes préparatoires, a collaboré à plusieurs revues dont *Actuel Marx* (qu'il a contribué à fonder), *La Pensée* et *Raison présente* en particulier, et il est intervenu dans beaucoup de médias. Il est l'auteur de nombreux livres portant sur le matérialisme, la politique et la morale : il y développe une réflexion critique se réclamant de Marx et de Kant pour aider l'homme à s'émanciper de ce qui l'aliène. Mais il a aussi écrit sur l'art, dont *L'art et la vie*, influencé par Nietzsche et Freud, qui rejoint l'approche de M.-M. Münch contre le formalisme esthétique.

**Martin Soumbaï**, actuellement enseignant de français au lycée bilingue de Fombap à l'Ouest du Cameroun, est auteur de « L'inscription du personnage de l'artiste dans l'effet de vie : Une analyse de *Mozart, Casanova et Piano chinois* d'Étienne Barilier » et de « Le visiteur chez l'artiste et l'effet de vie dans *Ma seule étoile est morte* d'Étienne Barilier ». Il est membre de l'AIELCEF (Association Internationale d'Étude des Littératures et Cultures de l'Espace Francophone) logée à l'Université McGill à Montréal au Canada. Il est titulaire d'un Doctorat/Ph.D en littérature francophone. Soutenu à l'Université de Maroua au Cameroun, son travail s'intitule « Les figures de l'artiste dans la prose narrative d'Étienne Barilier ». Il s'intéresse également aux questions d'identité, aux conflits culturels et religieux, à l'imagologie, à la géocritique, à la géopoétique, à l'écocritique, à l'écopoétique, à l'éthnocritique, à l'analyse du discours, à l'artologie, à l'intermédialité et à la sémiologie.