



Savoirs en prisme

Autopoiesis

Fictions du moi ou l'art de se créer soi-même

Numéro coordonné par Carmen Cortés

Revue électronique publiée avec le concours du Centre interdisciplinaire de recherche sur les langues et la pensée (CIRLEP) de l'université de Reims Champagne-Ardenne

La revue *Savoirs en prisme* est dirigée par Florence Dumora (université de Reims Champagne-Ardenne) et Carmen Cortés (Universidad de Málaga)

Illustration de couverture : Cintia Gutiérrez Reyes, « Pedirle al tiempo que exista » (2019).

Conception graphique et mise en page : Éditions et presses universitaires de Reims

ISSN : 2260-7838



Cette revue est mise à disposition selon les termes de la licence Creative Commons attribution / pas d'utilisation commerciale / partage dans les mêmes conditions 4.0 international

ÉPURE – Éditions et presses universitaires de Reims
Bibliothèque Robert de Sorbon
Avenue François-Mauriac, CS40019, 51726 Reims Cedex
www.univ-reims.fr/epure

Autopoiesis
Fictions du moi ou l'art de se créer soi-même

sous la direction de Carmen Cortés

Sommaire

Carmen Cortés, « Introduction »

Première partie

Anna Paola BELLINI, « *L'autopoiesis* dans l'expérience limite : le cas de dessins de la déportation »

Marie LECROSNIER-WITTKOWSKY, « Poésie martiniquaise du tournant du XIX^e siècle : fictions d'une identité et d'une altérité »

Deuxième partie

Rodolphe PEREZ, « Coïncidences de soi : l'autobiographique par mégarde dans *Histoire de l'œil* de Bataille »

Alix STEPHAN, « La création du moi chez Gracián : entre être et paraître »

Oksana SAVYCH, « L'autofiction comme instrument de construction de soi : le cas de Pascal Quignard »

Troisième partie

Umut UNGAN, « La mise en scène de soi et les deux corps de la performance : une brève généalogie »

Claudia SENABRE, « Ruptures et mutations du “m/oi” dans *Le Corps lesbien* de Monique Wittig »

Léa DEDOLA, « La *biofeedback loop* et les œuvres d’art interactives : quel façonnement émotionnel de soi ? »

Laura MAILLO, « De la *autopoiesis* a la disolución de la identidad mediante la práctica artística: una exploración estética y performativa »

Varia

Françoise HEITZ et Audrey LOUYER,
« Fenêtre sur le festival de Biarritz 2020 »

Comptes rendus

Xavier GIUDICELLI, Sophie Aymes, Brigitte Friant-Kessler, Maxime Leroy (dir.), *Illustrating Identity/ies/Illustrer l'identité*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, coll. « Book Practices & Textual Identities » (dir. Nathalie Collé et Monica Latham), 2020.

Introduction

Carmen Cortés-Zaborras¹
ccortes@uma.es
Université de Malaga

Le verbe ποιέω ποιῶ, attesté dans les textes homériques signifiant d'abord « faire », pouvait acquérir des sens différents, tels « produire », « créer » ou « fabriquer », selon les compléments qui l'accompagnaient et les contextes dans lesquels il s'insérait. Au v^e siècle avant Jésus-Christ, le substantif ποιήσις ἡ a été utilisé avec les sens de « production », « fabrication », comme nous l'observons plus tard, à l'époque classique, chez Hérodote et Thucydide dans leurs *Histoires* ou chez Platon dans *Le Banquet*. Il possédait aussi des sens figurés — « composition », « poésie » —, que Platon, en l'occurrence dans *La République* et dans *Phèdre*, ou bien Xénophon, dans ses *Mémoires*, ont introduits dans leurs textes ; le sens « création poétique » apparaît chez le rhéteur attique Isocrate, grand défenseur de la parole, dans son œuvre *À Nicoclès*, par exemple. Pour sa part, αὐτός -ή, -ό était un adjectif et un pronom anaphorique ou emphatique, que nous trouvons aussi chez Homère et dont la signification est « lui-même ». Cette forme a déjà constitué des mots complexes en grec tel l'adjectif αὐτόνομος -ον, « indépendant », « autonome », apparu dès le v^e siècle avant Jésus-Christ².

Le concept contemporain d'autopoïèse, ainsi que le mot le désignant, est né en 1973 avec l'ouvrage séminal de Humberto Maturana et Francisco Varela, *De máquinas y seres vivos : Una teoría sobre la organización biológica*³, où ils étudiaient la relation entre les processus biologiques et les phénomènes cognitifs et linguistiques. Luhmann (1990) a considéré son extension à la vie sociale et y a inclus le système de l'art (Luhmann, 2000). Guattari, quant à lui, a revendiqué dans *Chaosmose* (1992) la prise en compte de l'autopoïèse au-delà du

1 Carmen Zaborras est engagée dans le projet IDi (HAR2016-75662-P), sous l'égide du ministère espagnol des Sciences, de l'innovation et des universités : « Pratiques subjectives dans les arts contemporains. Réception critique et fictions identitaires dans une perspective de genre ».

2 Ces informations ont été obtenues dans le dictionnaire en ligne *Dicciogriego*. <https://www.dicciogriego.es/>.

3 Dans sa première édition en anglais, publiée par la maison d'édition allemande Springer en 1980, le terme « autopoïèse » a été mis en évidence dans le titre : *Autopoiesis and Cognition : The Realization of the Living*.

simple niveau biologique et son extension à des entités évolutives, collectives, qui entretiennent des types divers de relations d'altérité. Pour lui, l'autopoïèse doit donc être considérée de même au sein de la sphère mécanique selon les perspectives ontogénétique et phylogénétique. Dans cet ouvrage, il a également signalé l'importance que cette notion acquiert en tant que nouveau paradigme esthétique pour la création et tout spécifiquement pour la création littéraire, en comprenant l'autopoïèse comme une réappropriation possible des moyens de production de la subjectivité, comme une négation de l'unité et de l'identité univoque.

D'ailleurs, comme Paul Bains (2006) le souligne, l'approche inaugurée par Maturana et Varela a eu et continue d'avoir des conséquences non négligeables sur d'autres domaines et d'autres concepts telles la compréhension de l'esprit, l'information, l'évolution, la causalité et l'autonomie. En effet, une recherche dans n'importe quelle bibliothèque révèle quantité de titres dans lesquels on retrouve ce terme concernant des espaces du savoir aussi divers que la gestion des organisations, le droit et ses applications ou encore l'architecture.

Réfléchir à la création de soi implique nécessairement une mise en question du sujet, l'un des paradigmes de la modernité, à propos duquel la philosophie s'est longtemps interrogée, même si, comme le souligne Eduardo Álvarez (2007), c'est la révision critique du concept qui a dominé la sphère philosophique pendant ces derniers temps. Le sujet, tel que l'avait compris Hegel, surgit de la libre pensée qui part d'elle-même, conduisant à l'appropriation ou à la recréation de la réalité, des extrêmes qui ont été dénoncés par Nietzsche et à sa suite par de nombreux philosophes contemporains. Álvarez (2007) met aussi en évidence la dislocation qui y a été introduite par la pensée sociale en prenant en considération la fragmentation du sujet selon les sphères au sein desquelles il développe ses activités. Ainsi, puisque cette entité au sens où elle avait été conçue par la pensée des Lumières, un sujet rationnel, transcendantal, ne peut plus être comprise comme telle, sa désagrégation peut être transformée en une création renouvelée et rénovatrice, voire en une provocation. Simpson (2012) insiste d'ailleurs sur l'idée de résistance contenue dans ce désir bien contemporain de constituer un nouveau soi.

Husserl rend plus profonde la relativisation du « je », permettant ainsi de mieux approcher l'idée multiforme d'autopoïèse, grâce à deux concepts : d'une part, celui d'intentionnalité, selon lequel le mouvement, la recherche d'une amélioration, d'une perfection qui engage toute la vie de l'individu, constitue sa force fondamentale ; d'autre part, la multiplication du « je » due à la perception que les autres ont du sujet (San Martín, 2007).

Nous voilà donc face à un sujet qui n'est plus unitaire mais éclaté et par cela même facilement soumis, au-delà de la volonté et de la raison, à l'emprise de l'imagination dévolue à l'esthétique. C'est donc sous l'égide de celle-ci, omniprésente dans les territoires de la pensée et de la création depuis l'utilisation du terme par Alexander Gottlieb Baumgarten (Simpson, 2012), que l'autopoïèse s'est frayé un chemin dans le domaine de la production artistique et littéraire et ce peu après l'amorce de ce que Prickett (2021) nomme notre identité inté-

rieure. C'est ainsi que, depuis l'apparition d'une affirmation de la primauté et de l'intimité d'une personnalité indépendante que Prickett (2021) décèle, par exemple, chez l'héroïne de l'ouvrage d'Austen, *Orgueil et préjugés* (1813), l'écriture a exploré l'intériorité dans le cadre d'un cheminement vers la découverte de soi, bien souvent sous d'autres faces, sous d'autres masques. Curtis White, toujours perturbateur, nous rappelle que le processus d'autocréation est un trait définitoire du romantisme, encore et toujours renouvelé, ayant pour principe fondateur l'aliénation dont découle le refus du monde (Riker, 2015). Le Breton (2015), dans son essai voué aux multiples façons d'échapper à la vie dans le monde actuel, qui bien souvent nous paralyse, nous asphyxie, a consacré un chapitre à l'identité comme processus et aux identités fragiles, très éloquemment intitulé « Soi comme fictions ».

Se créer, se re-crée, c'est en réalité se transfigurer, se déplacer, se traduire dans l'histoire, l'histoire de soi, de l'art, de la culture, changer, non seulement de peau comme les reptiles, mais d'entrailles, de pensées, d'attachements, de colères, d'affections pour soi et pour l'Autre ; c'est aussi, toujours et encore, provoquer, se provoquer. Simpson (2012), quant à lui, conçoit la résistance comme la solution aux processus d'aliénation, de nihilisme et d'objectivation de la société contemporaine ; pour Rojas Gil (2017) c'est la confusion face aux images sophistiquées qui résume bien l'actualité concernant cette idée de création artistique de soi. C'est peut-être le cas pour ces plasticiens qui sont volontairement mais péniblement entrés dans le lignage des créateurs maudits, tels le belge Stéphane Mandelbaum, qui transgresse les normes et recompose ses généalogies, aussi bien vitale que picturale (*Lunettes Rouges*, 2019), ou l'américain Basquiat, dont nous retrouvons la double nature, radieuse et sombre, dans l'œuvre *Dos cabezas*, peinte en 1982. En tout cas, l'autopoïèse devient ardue sinon parfaitement impossible dans notre monde globalisé quoique profondément individualiste, malgré les *selfies* omniprésents, narcissiques que l'on place à raison dans le sillon de la figure du dandy (Burton, 2014). Pour Domínguez de la Fuente (2021), le moi, la connaissance, et on peut y ajouter l'aspiration à devenir un autre, sont annulés par l'infocipation, puisque le désir de conquérir une autre forme de présence dans le monde ne peut trouver son origine que dans l'intelligence de soi qui conduit à la recherche de nouvelles frontières, loin du moi narcissique, réifié et masqué sous le profil qui s'exhibe publiquement et impudemment.

Bien évidemment, le processus évoqué plus haut n'a pas du tout été linéaire ni égal, si bien que le désir d'introspection absolue peut être conjuré par la perte volontaire de soi, devenant non pas un autre, mais les autres, ce que fait Woolf (2010) dans la nuit londonienne, ou bien Lydie Salvayre dans certains de ses ouvrages où elle romance la tentation contemporaine de la fuite (Bikialo, 2021), l'une des manifestations de la disparition de soi disséquée par Le Breton (2015). Ces fuites libératrices, vers le plus profond de soi ou vers la foule et l'inconnu, ne sont pas loin des créations anthropométriques d'Yves Klein.

Dans une approche qui semblerait être absolument inverse, Amélie Nothomb met à profit l'exil, le déracinement pour aller à la rencontre de soi (Kacem, 2020), une démarche qui pourrait être perçue comme proche des idées

de N'Dré Sam Beugré (2021). Ce philosophe, en s'appuyant sur le principe de l'existence heideggérien, aborde le soi comme une entité ouverte aux autres et aux mouvements d'ouverture et de fermeture présents dans le monde. Dans une certaine mesure, on pourrait considérer Blaise Pascal, ainsi que le montre Lyraud (2020) en lisant ses *Pensées*, publiées en 1670, comme le prédécesseur de cette tension entre l'inconsistance du moi et la rencontre de soi chez les autres, puisque dans son incapacité à rendre les subtilités du « je », il essaya de l'exprimer à travers la description de ses concitoyens.

8

Maints écrivains se sont cachés, ou plutôt montrés, sous des textes aux contenus subtilement autobiographiques, souvent entêtés dans la négation du pacte qui régit ce type de discours, tout en créant, bien évidemment, des moi autres, désireux de devenir soi comme un autre dans l'expression chère à Paul Ricoeur (1990), telle Claude Cahun dans *Aveux non avendus*, ces anti-mémoires publiés en 1930. Paul Valéry, encore, dont « l'écriture de soi déguisée » (Furlanetto, 2021) aussi bien dans le « Carnet Agar-Rachel-Sophie » « ou Emma ? ou Laure ? ou ? », que dans d'autres contes contenus dans ses *Histoires brisées* (Valéry, 1950) lui permet de façonner une conscience et un moi mouvants composant un sempiternel mythe de soi (Mérel, 2021).

Ainsi, l'espace intérieur qui, d'après Prickett (2021), s'est étendu au-delà de toute expérience personnelle possible jusqu'à inclure les fantasmes, les terreurs et les fictions invraisemblables, s'est de même permis de concevoir et de présenter des moi divers, des sens nouveaux du moi, parfois consciemment temporels ou provisoires. Donna Haraway, dans son dernier essai (2016), nous propose d'aborder les autres, le monde, à partir de la problématisation, la remise en question du monde et de nous-mêmes, la création d'un être différent de celui qui nous identifie socialement, un être nouveau, mutant. L'encodage de soi s'en trouvera sans doute multiplié et la méta-expérience qui naît de la création artistique permettra de toucher à une panoplie d'êtres distincts, cherchant à offrir des réponses au devenir de l'humain, voire du post-humain.

Haraway (2016), en soulignant que la mort est malgré tout la vie, nous invite à lire les assurances, les insécurités, les besoins créatifs, les désirs égotistes, les existences niées et revendiquées dans les interstices des personnes, les *dramatis personae* qui composent les êtres humains. L'existence individuelle et sociale étant *nous* et *logos*, pensée et expression imposées, héritées ou nouvelles nées sont toujours enracinées dans la tradition avec laquelle elles sont en concurrence, l'autopoièse n'échappe pas à cette terrible norme ancrée dans la nature de l'humain, ainsi que l'on peut l'observer chez les artistes et les écrivains qui ont fait de leur vie un art.

Le terme « autopoièse », qui préside au questionnement autour duquel les auteurs de ce numéro ont travaillé, répond ici au sens de production, de création, dans ce cas-ci, du moi grâce à l'art, à la littérature, au théâtre, aux technologies nouvelles, d'où l'on peut facilement faire découler l'invention d'autres moi ou même la récupération du moi quand le masque lui-même s'est effacé, quand la personne a quasiment disparu et que l'esprit a été aliéné, partiellement annulé dans ses fonctions.

Les articles qui composent ce numéro consacré à l'autopoïèse, contrairement à ce qui se passe habituellement, n'ont pas été ordonnés par les affinités qui pourraient les unir — la dualité, les situations et les pratiques qui frôlent les limites, l'écriture ou la performativité comme moyens de créer le moi, par exemple —, mais par un enchaînement, peut-être paradoxal, qui compose d'une certaine manière un oxymore allant de la lutte douloureuse pour la survie du moi à l'effacement volontaire, également ardu, bien que de manière très différente, en passant par différentes formes, inconscientes, semi-conscientes ou absolument conscientes, de dissimulation-manifestation du moi grâce à la littérature ou à l'art.



La première contribution est celle d'Anna Paola Bellini axée sur la dépersonnalisation et la destruction physique et spirituelle systématique des êtres humains dans les camps de concentration nazis et sur la façon dont elles ont été surmontées par certains déportés grâce à l'art. Dans ce cas, par la production graphique, activité interdite impliquant une revendication de la liberté et de l'existence individuelle, de ce moi que l'on veut exterminer. Par ailleurs, cette contribution se fait l'écho de deux grandes tendances complémentaires à celle que nous venons d'énoncer, puisque, à côté de certains artistes qui ont cherché à témoigner de l'horreur, d'autres ont souhaité capter la beauté perçue dans les corps détruits et même dans l'abandon des cadavres.

La contribution de Marie Lecrosnier-Wittkowsky est consacrée à la poésie martiniquaise écrite à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle. Celle-ci a été articulée autour de la constitution d'un moi poétique fictif qui imitait les pratiques littéraires de l'ancienne métropole et qui adoptait une perspective exotique de soi et de l'environnement, ce qui a été abondamment critiqué. Cependant, l'auteure ne considère cette poésie que comme apparemment aliénée puisqu'elle véhicule une revendication de soi. La récupération des stéréotypes et l'emprunt stylistique ont mis précisément en évidence l'imposition d'une image, d'une vision du monde éloignées de la réalité vécue. De cette façon, en se réclamant de l'altérité, les poètes ont construit une poétique de la diversité où les légères variations du modèle repris permettent une lecture déstabilisante.

Le texte de Rodolphe Perez porte sur la reconnaissance par George Bataille du poids des composantes autobiographiques inconsciemment recréées dans son roman *Histoire de l'œil*. Le roman est créé à partir de deux négations, celle de Dieu et celle du père, comme un texte limite, au même titre que *L'Anus solaire*. Tous deux ont été écrits à la même époque et véhiculent des significations multiples, pour la plupart scatologiques et obscènes. La compréhension tardive du rôle de l'expérience vécue, qui s'impose sous le couvert de la fiction la plus absolue, a donné lieu à deux versions du même texte, *Coïncidences* et *Réminiscences*, qui font l'objet de l'analyse de Perez. Il y souligne les changements dans l'expression et la présentation des événements qui résultent de la distance temporelle et de l'évolution consécutive de l'auteur lui-même.

Le sujet de l'étude d'Alix Stéphane est l'homme en tant qu'élément central de la pensée politique de l'auteur baroque Baltasar Gracián. Elle met en évidence la vie comme une mise en scène dans laquelle règne la dualité consciemment constituée par l'être et le paraître, sans qu'il y ait entre eux ni contradiction ni solution de continuité puisqu'ils sont absolument nécessaires l'un pour l'autre et offrent une multitude de facettes changeantes dans un processus continu de fragmentation. Ces multiples nuances sont transférées à la scène sociale par le biais du clair-obscur, créant la profondeur et la perspective, ainsi que grâce à la parure. La prudence et le jugement, l'esprit, la finesse et l'expression appropriée font ressortir l'excellence du moi, qui se manifeste également par le courage, le bon goût et l'autonomie. Tous ces éléments construisent un être accompli, un moi achevé qui bâtit son propre succès.

Le texte d'Oksana Savych étudie les œuvres de Pascal Quignard construites en tant qu'autofictions où le passé et le présent convergent dans la configuration de certains personnages à l'image de l'auteur. L'idée de temporalité que Quignard met en place aide aussi à la recreation, au transfert, car le temps est constitué de cycles et le présent implique un retour à une époque imprécise que l'on nomme « jadis ». L'auteure analyse tout particulièrement le roman *Albucius*, apparemment historique, où la construction du moi par Quignard se reflète dans des éléments divers. Ainsi, la vie du rhéteur latin Albucius et celle de l'auteur présentent des points communs : ils partagent certains aspects de leur caractère ainsi qu'une vision du monde et de la littérature.

Dans l'article d'Umut Ungan, où l'auteur interroge le discours sur la performance en tant que forme de théâtralisation de soi, la dualité se traduit par l'interaction entre le corps phénoménal et le corps sémiotique. Umut Ungan examine l'évolution du théâtre et de la performance au regard de la dialectique entre ces deux corporalités à partir de la négation traditionnelle du corps phénoménal. Dans le cas de la performance, la mise en scène de soi classique était régie par l'immédiateté, l'événementialité et la quotidienneté, de telle façon que le corps et la vie devenaient une œuvre d'art devant le regard du spectateur, mais l'institutionnalisation et les enregistrements ont donné lieu à des manifestations multiples, à des fictions du moi. Quant aux performances du corps comme forme de résistance féministe, elles ont suivi une évolution similaire bien que certaines performeuses s'efforcent de faire coexister le corps phénoménal et le corps sémiotique.

Claudia Senabre analyse la pensée anti-essentialiste de Monique Wittig, son expression littéraire et son rapport avec la théorie *queer*. Son rejet de la catégorie ontologique hétéro-patriarcale de la femme, qui élimine des concepts transversaux fondamentaux telle la race, trouve son reflet dans ses romans, configurés comme un espace expérimental, ainsi que dans ses textes théoriques. Ceux-ci proposent l'abolition de la classe sociale dans laquelle les femmes ont été historiquement enfermées et exploitées, dénoncent l'exclusion provoquée par le binarisme sexuel et développent la nécessité d'éliminer d'autres oppositions construites sur la base de l'exploitation. Dans les œuvres de fiction, ces revendications se traduisent formellement par l'apparition de formes hétéro-norma-

tives qui tendent vers une universalité complètement différente de celle proposée par la tradition patriarcale et révèlent le rejet de la division sexuelle fondée sur la génitalité, de sorte que les corps et les subjectivités deviennent multiples et changeants.

Léa Dedola explore les possibilités que la réalité virtuelle, dans ce cas l'utilisation de signaux biologiques, offre à l'artiste pour intervenir émotionnellement dans le contexte créé par l'œuvre. Les modèles possibles sont étudiés en fonction de la présence réelle ou virtuelle de l'individu, des logiques qui les régissent, qu'elles soient plastiques ou computationnelles, ainsi que des différents paramètres fonctionnels et esthétiques : auditifs, visuels, tactiles et cinétiques. L'élaboration possible de soi au sein de l'expérience artistique découle des expériences individuelles ou de celles produites par plusieurs individus dans des environnements collaboratifs, plus complexes mais plus proches de la réalité car intersubjectives.

La contribution de Laura Maïllo explore l'autopoïèse en tant qu'acte performatif de création de subjectivité afin de soulever la possibilité de la dissolution de soi comme acte de résistance face à l'imposition identitaire. Étant donné que le sujet est créé selon une série de pratiques qui relèvent des relations de pouvoir et que dans le cas de la performance tous les participants exercent une influence sur les autres, le moi est constamment traversé par l'altérité, voué à la multiplicité et la transformation. Dans ce contexte instable, mutant, elle propose d'aller plus loin et de chercher la dissolution de l'identité par la pratique de la danse butô qui entraîne, entre autres, l'occultation des traits personnels et l'ambiguïté générique.

Œuvres citées

- ÁLVAREZ, Eduardo, « Introducción », éd. Eduardo Álvarez, *La cuestión del sujeto*, Madrid, Cuaderno Gris, 2007, p. 9-14.
- BAINS, Paul, *The Primacy of Semiosis : An Ontology of Relations*, Toronto, University of Toronto Press, 2006.
- BATAILLE, Georges, *Histoire de l'œil*, Paris, Gallimard, 1993.
- BEUGRÉ, N'Dré Sam, *Le soi et la singularité de la présence*, Paris, L'Harmattan, 2021.
- BIKIALO, Stéphane, « Éloge de la fuite », Stéphane Bikialo (dir.), *Lydie Salvayre*, Paris, Classiques Garnier, 2021, p. 35-43.
- BURTON, Tara Isabella, « Keep Smiling », *The Paris Review*, 20-02-2014. <https://www.theparisreview.org/blog/2014/02/20/keep-smiling/>
- CAHUN, Claude, *Aveux non avendus*, Paris, Fayard, 2011.
- DOMÍNGUEZ DE LA FUENTE, José Manuel, « La infoxicación como causa probable de la pérdida del autoconocimiento y del eclipse del “yo” », *Comunicación y Hombre*, 17, 2021. DOI : 10.32466/EUFV-CYH.2021.17.622.23-37.
- FURLANETTO, Rémi, « Les personae de Valéry dans le cahier Agar ou les “masques d'un même” », *La Revue des lettres modernes*, 3, 2021, p. 87-101.
- GUATTARI, Félix, *Chaosmose*, Paris, Galilée, 1992.

- HARAWAY, Donna, *Staying with the Trouble : Making Kin in the Chthulucene*, Durham et Londres, Duke University Press, 2016.
- KACEM, Imen, « Amélie Nothomb, de “l'exil” forcé à l'exil volontaire », *Alkemie*, 1(25), 2020, p. 265-277.
- LE BRETON, David, *Disparaître de soi. Une tentation contemporaine*, Paris, Métailié, 2015.
- LUHMANN, Niklas, « The Autopoiesis of Social Systems », *Essays on Self-Reference*, New York, Columbia University Press, 1990, p. 1-20.
- *Art as Social System*, Stanford, University of Stanford Press, 2000.
- LUNETTES ROUGES, « Stéphane Mandelbaum, ni juif, ni gangster, artiste », *Le Monde*, 08-04-2019. <https://www.lemonde.fr/blog/lunettesrouges/2019/04/08/stephane-mandelbaum-ni-juif-ni-gangster-artiste/>.
- LYRAUD, Pierre, « Pascal : grammaire de la vie sociale », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 4, 2020, p. 907-926.
- MATURANA, Humberto, VARELA, Francisco, *De máquinas y seres vivos: Una teoría sobre la organización biológica*, Santiago, Editorial Universitaria, 1973.
- MÉREL, Fabienne, « “Au commencement était la Fable”. Éléments d'une poétique valéryenne du conte », *La Revue des lettres modernes*, 3, 2021, p. 137-191.
- PRICKETT, Stephen, *Secret Selves. A History of Our Inner Space*, New York, Londres, Oxford, New Delhi, Sydney, Bloomsbury, 2021.
- RICŒUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.
- RIKER, Martin, « The “Splendidly Cranky” Utopian : An Interview with Curtis White », *The Paris Review*, 03-12-2015. <https://www.theparisreview.org/blog/2015/12/03/the-splendidly-cranky-utopian-an-interview-with-curtis-white/>.
- ROJAS GIL, Cristóbal Javier, « Componer la vida artísticamente : aproximación a la génesis filosófica del concepto de autopoiesis », *Eviterna*, 2, 2017, p. 93-101.
- SAN MARTÍN, Javier, « Manifiesto por el sujeto trascendental », Eduardo Álvarez (dir.), *La cuestión del sujeto*, Madrid, Cuaderno Gris, 2007, p. 63-88.
- SIMPSON, Zachary, *Life as Art. Aesthetics and the Creation of Self*, Washington, Lexington, 2012.
- VALÉRY, Paul, *Histoires brisées*, Paris, Gallimard, 1950.
- WOOLF, Virginia, « Sin rumbo por las calles : una aventura londinense », *La muerte de la polilla y otros relatos*, Madrid, Capitán Swing, 2010.

L'autopoiesis dans l'expérience limite : le cas de dessins de la déportation

Anna Paola Bellini

apaola.bellini@gmail.com

Doctorante à Sorbonne Université Lettres

avec le soutien de la Fondation pour la Mémoire de la Shoah

RÉSUMÉ. Pour résister à la déshumanisation pendant l'emprisonnement dans les camps de concentration nazis, certains déportés ont figé leur quotidien par le dessin. Dans cet article nous nous intéressons principalement à la création de soi dans ce type d'expérience, définie de manière préliminaire comme étant « limite ». Après un aperçu du quotidien concentrationnaire, nous analysons comment la création clandestine d'œuvres graphiques dans les camps se configure comme étant une forme de résistance et de construction de *soi*.

MOTS CLÉS : camps de concentration nazis, art dans les camps, auto-poiesis, création et recréation de soi, expérience limite.

ABSTRACT. During their imprisonment in the Nazi concentration camps, some deportees froze their daily lives by drawing. This article is mainly interested in the creation of the self in this type of experience, defined in a preliminary way as « limit ». After an introduction about the daily life in the camps, we analyse how the clandestine creation of graphic works is configured as a form of resistance and self-construction.

KEYWORDS: Nazi concentration camps, Holocaust art, autopoiesis, self-creation, limite-experience

Qu'on imagine maintenant un homme privé non seulement des êtres qu'il aime, mais de sa maison, de ses habitudes, de ses vêtements, de tout enfin, littéralement de tout ce qu'il possède : ce sera un homme vide, réduit à la souffrance et au besoin, dénué de tout discernement, oublieux de toute dignité : car il n'est pas rare, quand on a tout perdu, de se perdre soi-même ; ce sera un homme dont on pourra décider de la vie ou de la mort le cœur léger, sans aucune considération d'ordre humain, si ce n'est, tout au plus, le critère d'utilité. On comprendra alors le double sens du « terme camps d'extermination » [...]

Primo Levi, *Si c'est un homme* (1987 : 35)

La destruction dans les camps nazis n'était pas seulement physique, mais passait aussi par la déshumanisation de l'individu. L'extermination de l'humanité du déporté, précédait celle matérielle de l'individu. Comment ne pas se laisser détruire ? Comment ne pas devenir cet « homme vide », dont Primo Levi parle ? Est-il possible de ne pas perdre soi-même, lorsque l'on a tout perdu ? Comment ?

En 1972, les biologistes Humberto Maturana et Francisco Varela (1980 : XVII) utilisent le « terme sans histoire » d'*autopoiesis* pour identifier un système qui se redéfinit en permanence, se maintient et se reproduit de l'intérieur. L'organisation d'un tel système se reproduit sous une forme inchangée et d'une manière essentiellement indépendante des modifications de l'espace physique dans lequel il fonctionne. Au fil du temps, ce terme a été utilisé dans plusieurs domaines tels que la sociologie et l'art. En suivant ce dernier chemin, cet article veut l'arracher au seul domaine de la biologie et s'interroger sur la notion d'*autopoiesis* en relation à la production artistique faite dans une situation que nous définirons, de manière préliminaire, comme « expérience limite ». Nous analyserons, en particulier, les créations artistiques faites pendant la déportation dans les camps de concentration nazis.

Dans ces lieux, un certain nombre de prisonniers ont eu l'occasion de produire aussi bien des œuvres « officielles » que des œuvres graphiques clandestines au péril de leur vie. Dans la première catégorie, nous rassemblons toutes les productions qui ont été réalisées sur commande. Ainsi, certains artistes se sont vus confier la tâche de réaliser des peintures et / ou des dessins pour les exposer ou les envoyer aux familles de leurs geôliers. Un exemple concret nous vient du camp d'Auschwitz — à une cinquantaine de kilomètres de Cracovie, dans l'actuelle Pologne — où, en 1941, grâce à l'un des prisonniers¹, des objets d'art confisqués aux déportés ainsi que des œuvres (céramiques, peintures,

1 Il s'agit de Franciszek Targosz, artiste polonais déporté en 1940 à Auschwitz, qui a été surpris par le commandant du camp, Rudolf Höß, en train de dessiner des chevaux. Les pratiques artistiques étant considérées comme des crimes, Targosz essaya de persuader Höß d'ouvrir un musée dans le périmètre du camp afin d'éviter d'être puni, en convainquant le commandant du camp qu'il mettrait ainsi en valeur la culture allemande. Le résultat fut l'ouverture dans le bloc 6 (plus tard déplacé au bloc 24) d'un musée dans lequel des œuvres d'art ont été exposées, naturellement après l'approbation des nazis. À ce sujet, voir Mickenberg, Granof et Hayes (2003 : 62-67).

sculptures en métal, etc.) produites par les prisonniers ont été exposés dans un musée construit à cet effet. Parmi les œuvres clandestines nous incluons, au contraire, toutes les productions graphiques qui ont été réalisées secrètement : pour ce faire, des artistes — mais pas seulement — ont mis leur propre vie en danger pour récupérer du papier et du crayon afin de créer. Quelles sont les raisons de cette prise de risque ? Certains survivants ont déclaré l'avoir fait afin de laisser une trace matérielle, des preuves pour montrer au monde entier la cruauté des bourreaux, d'autres ont tenu des propos frappants qui mettent en avant la nécessité artistique qui les a poussés à dessiner. C'est ce point que nous allons maintenant analyser.

Dans les pages qui suivront nous nous attarderons donc sur le processus créateur pour essayer de montrer au lecteur comment la création artistique se révèle nécessaire pour une recreation de soi-même et comment la *poïesis*, telle que Paul Valéry l'entend, devient *auto-poïesis* dans le contexte déshumanisant du quotidien nazi.

L'expérience limite de la déportation

Entre 1933 et 1945, dans toute l'Europe, on assiste à la création de centres de détention de masse. D'abord instrument de la terreur idéologique, ensuite machine de l'épuration sociale, ces camps voient emprisonnés des individus considérés comme étant asociaux, opposants politiques, objecteurs de conscience, homosexuels et tous ceux qui étaient considérés comme étant « de race inférieure »². De nombreux essais ont été écrits à ce sujet³ et de nombreux témoignages recueillis lors des procès de guerre et ont été publiés après la libération. Nous nous occuperons, en particulier, des camps de concentration sans aborder ceux d'internement et d'extermination⁴.

Selon les mots de l'historien des camps Nickolaus Wachsmann, les camps de concentrations « étaient des lieux de terreur sans loi où naquirent et furent raffinés certains des traits les plus extrêmes du régime nazi » (2017 : 13). Il s'agit d'endroits où, selon la classification de Joël Kotek, une quadruple logique opère : d'avilissement, de rééducation, de travail et d'anéantissement⁵. Thomas Fontaine ajoute que le terme « déportation », dans le contexte du système concentrationnaire, « implique les tortures, les convois démentiels, les chambres à gaz et les fours crématoires ; la déshumanisation et l'extermination de millions d'êtres humains » (Fontaine, 2013 : 9). Comment vivait, donc, un prisonnier dans le camp ? Répondre à cette question n'est pas facile, car on risque de tomber dans

2 Il s'agit des Juifs, mais aussi des Sinti et des Roms. (Baumel, 2001 : 507).

3 Voir Rousset (1965) ; Wachsmann (2017) ; Wiewiorka (1997) ; Wormser-Migot (1970) ; Kotek (2003) ; Poliakov (1972).

4 Nous mentionnerons les camps de Buchenwald, Dachau et Dora considérés comme étant des camps de concentration. Nous parlerons aussi d'Auschwitz, considéré comme étant un « centre mixte » car camp de concentration et centre de mise à mort immédiate (Kotek, 2003).

5 Dans son essai consacré à la classification des camps, Joël Kotek (2003) après avoir énoncé les fonctions d'un camp et ses caractéristiques en distingue trois types : d'internement, de concentration et les centres de mise à mort immédiate.

la généralisation. Au-delà du phénomène concentrationnaire existent les expériences individuelles des déportés. Il faudrait éviter de penser aux camps nazis comme un tout organique et prêter attention à la singularité des expériences de celles et ceux qui ont été déportés⁶. De plus, il serait nécessaire de préciser le lieu et la période d'emprisonnement⁷ car, nous rappelle Christophe Cognet (Cognet et Richard, 2009 : 10) :

chaque camp de concentration, chaque complexe concentrationnaire a une histoire singulière, irréductible à celle des autres. De la même façon, chaque destinée, chaque histoire individuelle dans ces lieux fut unique et incomparable tant les règles qui régissaient ces univers étaient en constante évolution.

L'expérience de déportation ne peut pas être comprise sans la situer là où elle a eu lieu, surtout lorsque l'on parle des œuvres — littéraires, graphiques et musicales — réalisées à l'insu de tous dans les camps. L'idéal serait même de nous y rendre pour comprendre l'espace qui nous entoure. Il est important d'inscrire ces créations dans leur lieu de production car — comme le dit Christophe Cognet au sujet des photos clandestines — il faut « [...] ancrer les images clandestines dans les lieux où elles ont éclos et dont elles portent la trace » (2019 : 62). La nécessité d'apparier œuvre artistique et lieu de création est un concept qui nous vient de Boris Taslitzky, peintre déporté à Buchenwald qui a intégré la résistance interne du camp. À la question « Est-il opportun de se rendre sur le site de l'ancien camp de Buchenwald ? », il répond lors d'un entretien : « Il n'y a plus rien à voir là-bas, tout a pratiquement été détruit. Mais tant que vous n'y serez pas allés, vous ne pourrez pas comprendre » (Cognet, 2019 : 64). Il s'agirait de saisir l'espace, d'en sentir l'organisation, de pouvoir imaginer comment un homme est autorisé à se mouvoir dans ce type d'espace. Il s'agit d'activer un type de connaissance esthétique — sensible, dans le sens grec du terme — afin de l'ajouter à celle qui nous vient des essais historiques et des documents d'archives.

Si nous avons introduit brièvement les descriptions des camps faites par Nikolaus Wachsmann et Joël Kotek, il nous semble par ailleurs nécessaire de rapporter quelques témoignages de ce que fut la vie dans certains camps. Il s'agit principalement des déclarations de certains artistes parmi beaucoup d'autres impliqués dans ce vécu.

En parlant du dessin, le peintre Boris Taslitzky disait : « Si je vais en enfer, j'y ferai des croquis. D'ailleurs j'ai l'expérience, j'y suis allé, et j'y ai dessiné » (Cognet et Richard, 2009 : 238). Résistant et communiste, il est déporté à Buchenwald

6 « À mesure que les années passent et nous en éloignent, et bien que les décennies qui ont suivi ne nous aient épargné ni violence, ni horreurs, l'histoire des *lager* hitlériens apparaît de plus en plus comme un *unicum*, un épisode exemplaire à l'envers », écrit Primo Levi dans sa préface au catalogue de Benvenuti (2016 : 1).

7 Il ne faut pas oublier que le premier camp date de 1933. Dès la montée au pouvoir d'Adolf Hitler les camps ont subi des modifications dues en partie aussi aux changements historiques comme le début de la guerre. « La constante majeure des KL fut le changement » (Wachsmann, 2017 : 34).

où il produit près de 200 croquis et aquarelles grâce à la solidarité et à l'organisation d'une résistance clandestine⁸. Primo Levi, déporté à Auschwitz, nous l'avons vu plus haut, en souligne le macabre mécanisme de déshumanisation : un homme dans le camp est privé de tout, il est vidé et privé de sa dignité, obligé aux rythmes de travail les plus éprouvants, par tous les temps il supporte des conditions d'hygiène inacceptables, il est systématiquement affamé et assoiffé, victime de violence physique et psychologique. Le processus de dépersonnalisation passe aussi par des changements physiques : on coupe les cheveux aux hommes et aux femmes et tout le monde est contraint au port de l'uniforme⁹, chacun est le reflet de l'autre. De plus, les uniformes sont trop fins pour les protéger du froid, le linge ne peut pas être lavé par les prisonniers et il n'est changé qu'une fois par mois. Ce manque d'hygiène entraînait la propagation de maladies telles que le typhus et la gale. Alfred Oppenheimer raconte pendant le procès Eichmann qu'il avait été pendu par les bras pendant deux heures pour avoir volé une unique pomme de terre. Ses camarades qui en avaient volées cinq ou six avaient été tués (Oppenheimer, 1961). Tout être humain se retrouve, donc, victime de la violence et de l'insalubrité, mais aussi de ses besoins primaires : la faim, la soif et la fatigue.

Un autre témoignage du quotidien concentrationnaire nous vient de Denis Guillon. Dans l'avant-propos à *Matricule 51186* on lit : « Je ne crois pas qu'aucun mot puisse traduire exactement l'horreur des instants que nous avons vécus dans les camps de concentration [...] »¹⁰. Parmi les nombreux artistes qui ont pu produire dans les camps, Denis Guillon est de ceux dont les productions sont les plus singulières : déporté pour faits de résistance à Buchenwald, puis dans les *kommandos* d'Ellrich, Nordhausen et Günzerode — sous-commandos de Dora — il témoigne de son expérience en caricaturant la vie au camp. Grâce à son talent de caricaturiste, nous pouvons connaître aujourd'hui des scènes inédites de la vie quotidienne dans des *kommandos* sur lesquels nous n'avons que peu d'informations¹¹.

La représentation de la déportation à travers la caricature soulève plusieurs questions. Cet art, longtemps considéré comme mineur et souvent relégué à son rôle documentaire a été une aide précieuse pour l'histoire des représentations collectives grâce à son but de dénonciation¹². Dans ces caricatures nous retrou-

8 Dans la Préface au catalogue *Boris Taslitzky. Dessins faits à Buchenwald* — contenant la totalité de son œuvre clandestine — on lit : « Grâce à la solidarité clandestine antifasciste il avait obtenu du papier, quelques moyens de travail. Il transcrivit sur de grandes feuilles blanches des scènes ébauchées sur des bouts de papier d'emballage, des morceaux de carton récupérés ici ou là ; des scènes, des personnages croqués sur le vif — sur le vif de la mort, bien entendu ». (Semprun, 2009 : 7).

9 Le témoignage de Yehiel Dinur, qui pendant le procès Eichmann reconnaît l'uniforme que les déportés étaient obligés à porter au camp d'Auschwitz, est significatif à cet égard (Dinur, 1961).

10 Le texte a été publié par l'auteur lui-même après sa détention dans plusieurs camps de concentration (Guillon, 1946 : 7).

11 Aujourd'hui les caricatures de Denis Guillon — 14 feuilles pour un total de 22 scènes et 8 portraits — sont conservées au musée de la Résistance et de la Déportation de Besançon. Au sujet de l'œuvre graphique de Denis Guillon voir : Anna Paola Bellini, Vincent Briand, « De la survie par le rire, les caricatures de Denis Guillon », *Acta Fabula*, <https://www.fabula.org/colloques/document6889.php>

12 Nous pensons à la fonction satirique des caricatures de *Charivari*.

vons la volonté de leurs auteurs de faire rire mais aussi celle de prendre de la distance de leur vie quotidienne. Il s'agit d'un moyen de résister à la déshumanisation à travers l'art et le rire.

Pour revenir à la vie concentrationnaire, le cadre tracé par les témoignages précédemment cités, malgré leurs différences singulières, est assez homogène : souffrance, violence et horreur caractérisent le quotidien des déportés. Le point ultime dans ce processus de dépersonnalisation et déshumanisation¹³ est appelé, dans l'argot du camp, *der Muselmann*, « le musulman »¹⁴. L'explication la plus probable de l'étymologie de ce terme, selon Giorgio Agamben (2003 : 46), serait à rechercher dans le terme arabe *muslim* car il est en lien avec la soumission à la volonté divine. L'*Encyclopedia Judaica*, par contre, semble renvoyer le terme à la posture de ces détenus ; Marsalek le lie aux mouvements des musulmans pendant la prière : « ces allées et venues du buste du haut vers le bas » (Agamben, 2003 : 47 ; Sofsky, 1995 : 400 ; Kłodziński et Ryn, 1987). Il s'agit du détenu qui cessait de lutter et que les autres déportés laissaient tomber. Il est décrit ainsi : « ce n'était plus qu'un cadavre ambulante, un assemblage de fonctions physiques dans leur derniers soubresauts » (Améry, 1995 : 32 ; Agamben, 2003 : 43).

À la lumière de ces récits dramatiques, dans quel sens pouvons-nous entendre la déportation comme étant une « expérience limite » ? Nous empruntons cette expression à Michel Foucault. Le philosophe français, pour qui la littérature est le « véritable lieu d'expérience limite », la définit comme étant une porte vers l'extérieur, à travers laquelle on se dépersonnalise complètement¹⁵. À travers l'expérience limite, le sujet attend son annulation, sa perte totale d'élan vital. Il s'agit d'une négation de soi, et d'une expérience littéralement *extra-ordinaire*. On s'approche de la limite, une limite à comprendre de façon absolue car il n'y a rien de reconnaissable au-delà. Cette expérience est au-delà de l'ordinaire, mais cet ordinaire change la perception de soi-même.

La déportation modifie l'ordinaire de celles et ceux qui l'ont vécue. En réalité il ne s'agit pas seulement d'une expérience limite, mais il serait plus opportun de parler d'expériences limites. Pourquoi ce pluriel ? Les camps sont un lieu d'expérience(s) limite(s) car, d'un point de vue global, la déportation et l'extermination systématiques d'êtres humains ont changé notre propre perception de l'humanité. À partir de la découverte de la déportation et l'extermination systématiques d'êtres humains telles qu'elles ont été conçues par l'idéologie nazie, la culture occidentale a subi un tournant — d'où le lien avec la définition foucauldienne.

L'expérience concentrationnaire est une réalité hors de toute imagination. Comment peut-on s'adapter à une situation de ce genre ? Au premier regard, la

13 « Tandis que nous descendions les marches qui conduisent aux toilettes, ils ont fait descendre avec nous une gourde de *Muselmann*, comme on les appellerait plus tard : des hommes-mummies, des morts vivants. Et ils les ont fait descendre avec nous seulement pour nous le faire voir, comme pour nous dire : "Voilà ce que vous deviendrez" ». (Carpi, 1993 : 17). Cet extrait est cité dans Agamben (2003 : 43).

14 Ce terme était en usage à Auschwitz, mais il s'est propagé à d'autres camps (Agamben, 2003 : 46 ; Sofsky, 1995).

15 « L'expérience limite est identifiée, écrit Foucault, avec le concept d'arracher le sujet à lui-même, de faire en sorte qu'il ne soit plus tel, ou qu'il soit complètement différent de lui-même, qu'il atteigne son annulation, sa dissociation. C'est cette entreprise de désobjectivation, l'idée d'une "expérience limite" qui s'arrache le sujet à lui-même » (Trombadori, 1999 : 18-19).

réaction est soit un état dépressif, soit une forme de rébellion, de résistance au système dans lequel le déporté se trouve. Les artistes, à l'abri des gardiens, ont pu manifester cette forme de résistance à travers leurs productions clandestines.

La (re)construction du soi dans les camps

En temps de guerre ou d'emprisonnement, on peut penser que la résistance n'est qu'un acte de révolte armée, mais, bien souvent, elle se présente dans une dimension culturelle. C'est le cas dans les camps de concentration nazis. Pendant cette expérience limite, les dessins, la musique et la poésie ont continué à fleurir ; un témoignage d'une humanité douloureuse et pourtant jamais complètement abandonnée.

Dans le contexte abominable de la dépersonnalisation de l'individu, certains artistes¹⁶ ont dessiné des croquis. Ces images deviennent une sorte de photographie des visages et des conditions de vie des prisonniers. Une ressource artistique importante, mais aussi un témoignage de l'horreur, une source précieuse pour mémoire de ce que ces images ont figé. L'art est alors au service du *moi* pour transférer des productions à une dimension spatio-temporelle future et pour aller au-delà de la réalité.

Dans le seul geste de dessiner — banal, en apparence — on retrouve plusieurs mises en action. Tout d'abord, il y a le danger lors des repérages des outils : certains artistes¹⁷ ont risqué leur vie simplement pour récupérer les matériaux afin de créer. Il faut trouver également le bon moment et le bon endroit pour produire loin des regards des *Kapos* et autres figures d'autorité et de complicité¹⁸. Le processus créatif englobe tous ces gestes et il ne s'agit pas uniquement du seul moment où le crayon touche le papier. La temporalité est aussi à considérer : chaque dessin a été réalisé à un moment précis et pendant une période de temps probablement limitée¹⁹. Le geste artistique devient alors pluriel : la production

16 Il y a des artistes professionnels et des amateurs. Parmi ces derniers, il y en a qui ont eu une formation artistique, mais qui ne sont pas reconnus par la critique comme étant des artistes. Si le produit final peut, dans certains cas, différer par sa qualité, ici nous voulons nous attarder sur le processus créatif.

17 Nous disons « certains artistes », car repérer des outils ne comporte pas la même difficulté pour tout le monde. À Buchenwald, par exemple, l'existence de la résistance clandestine et d'un véritable atelier de création a rendu la tâche moins difficile pour les artistes clandestins. Boris Taslitzky, dont nous avons parlé plus haut, en est un exemple.

18 Walter Spitzer — artiste juif interné à Drancy, puis déporté à Auschwitz et Buchenwald dont les dessins produits dans les camps sont conservés au *Ghetto Fighter's House* en Israël — se définit comme étant un privilégié. Pour plusieurs raisons : le premier privilège a été celui de refuser la déshumanisation et d'avoir le caractère — la force et le courage — de se procurer les outils pour créer et, ensuite, cacher ses productions. Un « dessinateur clandestin » devait aussi savoir faire face au danger et entretenir de bonnes relations avec les figures de responsabilité (Alemany-Dessaint, 2000 : 193).

19 Ainsi nous pouvons nous trouver face à des créations moins travaillées, comme par exemple *Un des fous du « Petit Camp »* de Léon Delarbre réalisé en 1944 dans le camp de Buchenwald en Allemagne (Benvenuti, 2016 : 57) et *Dachau I* de Zoran Antonio Musić réalisé en 1945 dans le camp de Dachau en Allemagne (Benvenuti, 2016 : 137). Ou, au contraire, découvrir les caricatures graphiquement très soignées réalisées par Denis Guillons à Dora. Les dessins de Léon Delarbre et les caricatures de Denis Guillon sont conservés au musée de la Résistance et de la Déportation de Besançon. Les croquis du premier artiste ont été publiés dans Delarbre (1945).

de l'œuvre contient une multitude de gestes que nous identifierons comme étant de l'ordre du *poiein*, en grec ancien « inventer », « produire », « créer », « fabriquer ». À partir de cette étymologie, Paul Valéry définit la *poétique*, contrairement à son usage courant²⁰, comme étant une *poiétique* (Valéry, 1957 : 1341)²¹. Ainsi, en renvoyant à la notion platonicienne de *poiétique*²², il met l'accent sur le faire de l'artiste, pour valoriser le côté pratique de la création artistique. Il s'agit d'un processus qui comporte plusieurs gestes auxquels il faut ajouter des phénomènes divers tels le rôle du hasard, de la réflexion, de l'imitation, mais aussi l'étude de la composition et de la représentation, auxquels il ne faut pas oublier d'ajouter la culture, la technique, les procédés, etc.

Dans l'optique valéryenne, le créateur devient, donc, le *poiein* qui produit quelque chose — l'œuvre — et qui, ajoutons-nous, construit en même temps sa propre individualité. L'artiste clandestin qui produit en cachette au péril de sa vie s'approprie le lieu de déportation et éloigne de soi la dépersonnalisation. La *poiésis* devient alors, en même temps, *auto-poiésis*²³ de l'artiste qui est capable de se redéfinir en permanence, en se soutenant et en se recréant soi-même pour faire face à l'expérience limite qu'il vit.

En pensant le créateur comme étant un système complexe, selon la vision des deux biologistes Humberto Maturana et Francisco Varela, nous pouvons avancer l'hypothèse que, dans le cas de la déportation, l'environnement extérieur influence les qualités d'un organisme mais ne détermine pas son état²⁴, en ce sens que le système va à l'encontre de cet environnement et se redéfinit à travers la création artistique. Un système autopoïétique est caractérisé par la création de soi-même qui, dans le cas de l'artiste clandestin, produit aussi un objet que l'on appelle œuvre²⁵. L'artiste crée un dessin et se recrée soi-même.

Ces artistes rompent les repères spatio-temporels, mettent une distance avec la réalité concentrationnaire, reconstruisent leur identité et, en même temps, laissent quelque chose à ceux qui viendront. Nous pourrions aussi soumettre l'hypothèse que — de manière consciente ou inconsciente — ces artistes font des dessins car ils ont l'espoir de les revoir après quelques temps et se dire que cette situation est terminée. Le fait de dessiner les aide à ne pas tomber dans l'abrutissement, à ne pas devenir *der Muselmann* qui a laissé la vie l'abandonner même avant de mourir.

20 On utilise le terme poétique pour indiquer ordinairement un recueil de règles sur la composition des poèmes lyriques et dramatiques (Valéry, 1957 : 1341).

21 De plus, il propose de construire la notion d'Esthétique en réintroduisant la notion de *poiétique* en complément de celle d'*esthétique*, « tout ce qui se rapporte à l'étude des sensations ».

22 Dans le discours de Diotima sur l'amour on lit : « Bien entendu, tout ce qui est cause du passage du non-être vers l'être pour quoi que ce soit, voilà en quoi consiste la fabrication (*poiésis*) ; aussi les ouvrages réalisés par tous les arts sont-ils des fabrications (*poiēseis*), de même que les artisans qui les réalisent sont tous des fabricants (*poiētai*) » (Platon, 2007 : 146).

23 Le terme *autopoiesis* a été inventé en 1980 par les biologistes chiliens Humberto Maturana et Francisco Varela à partir des mots grecs « αὐτό » (lui-même) et « ποίησις » (création). Un système autopoïétique est un système complexe capable de se redéfinir en permanence, de se maintenir et de se reproduire en lui-même. (Maturana et Varela, 1980).

24 Dans cette métaphore l'artiste est le système complexe plongé dans son environnement (le camp de concentration).

25 Nous parlons ici d'œuvre d'art comme étant la production d'une subjectivité. Il y a œuvre car il y a un processus, une temporalité, une manière de parvenir à réaliser quelque chose et une exécution.

Ainsi, Zoran Mušič ne se perd pas en exprimant son besoin artistique et en repérant dans le camp de Dachau une forme d'esthétique probablement difficile à comprendre. D'après l'artiste slovène, la nécessité de produire pendant sa détention était liée à la nécessité d'arriver à saisir toute la « beauté » qu'il voyait dans les couleurs et les formes de corps sans vie. Ce qu'il a vu pendant sa période de détention était « beau », et lui a fait ressentir le besoin de dessiner. Le peintre nous parle de la nécessité intérieure de reproduire la situation extraordinaire qu'il est en train de vivre.

Il ressent le besoin de reproduire cette « beauté tragique »²⁶ qui vient du « paysage de la mort ». Dans les entretiens réalisés avec Michael Peppiatt (Peppiatt, 2000), Zoran Mušič ne parle jamais de témoigner. Il donne plutôt l'impression de vouloir lier cette production à une nécessité de type exclusivement artistique qui se nourrit de la « beauté » résultant d'une expérience si tragique.

Au sujet de sa production clandestine on lit encore, cette fois dans les entretiens réalisés avec Jean Claire (Clair, 2001 : 140) :

Tout en dessinant, je m'agrippais à mille détails. Quelle tragique élégance dans ces corps fragiles. Des détails si précis : ces mains, ces doigts minces, les pieds, les bouches entrouvertes dans la tentative extrême de happer encore un peu d'air. Et les os recouverts d'une peau blanche, à peine un peu bleue. Et la hantise de ne point trahir ces formes amoindries, de parvenir à les restituer aussi précieuses que je les voyais, réduites à l'essentiel. Comme broyé par je ne sais quelle fièvre, dans le besoin irrésistible de dessiner afin que cette beauté grandiose et tragique ne m'échappe pas.

Le désir de produire pendant l'emprisonnement est donc pour Zoran Mušič lié à un besoin anxieux de saisir la beauté vue et de faire participer les autres à la découverte de cette beauté. C'est l'œil du peintre qui analyse la réalité grâce à ses « filtres artistiques » et non un « impératif moral » qu'il veut mettre en action. Le témoignage n'est jamais mentionné. La nécessité de témoigner n'existe pas, ou plutôt, elle existe sous une certaine forme. Il ne s'agit pas de raconter ou de se raconter — par le dessin — une réalité extrême, mais de se construire tout en créant. Comment expliquer cette nécessité de produire des images ? Dans une intervention au sujet de Jean Cayrol et des rêves dans les camps de concentration, Alain Parrau parle d'une « véritable passion pour les images » qui caractérisait les détenus à cause du rapprochement du terme image avec celui d'*imagination kantienne* (Parrau, 1996 : 89). Il écrit :

26 « Je n'ose pas le dire, je ne devrais pas le dire, mais pour un peintre c'était d'une beauté incroyable. C'était beau parce qu'on a senti toute cette douleur en dedans, tout ce que ces gens ont souffert. Ce n'est pas que je voulais témoigner, mais la chose était tellement énorme, monumentale, d'une beauté atroce, terrible, quelque chose d'incroyablement, d'énormément tragique, d'incompréhensible : pouvoir assister à un paysage de mort, un paysage de ce genre-là ». Cette citation ouvre le film documentaire *Parce que j'étais peintre* réalisé par Christophe Cognet en 2013 (La Huit Production. France-Allemagne).

On comprend, alors, que les détenus soient en proie à une véritable passion pour les images. Pas seulement pour les images mentales mais pour tout ce qui, dans la réalité elle-même, peut être saisi et isolé en tant que « tableau » : Cayrol parle ainsi de « l'émerveillement des nuages au couchant pendant l'odieuse appel », ou encore de « la splendeur royale des montagnes autrichiennes ». La force exceptionnelle de cette passion s'empare immédiatement de toute possibilité, de toute promesse de beauté. Toute beauté, parce qu'elle réveille une émotion hétérogène au monde du camp, en conteste la loi, abrite une résistance à la déshumanisation.

Rechercher la beauté et la reproduire à travers une image permettrait alors de pratiquer cette résistance. Et de s'affirmer en résistant. Mais s'affirmer veut dire pouvoir se définir en tant que *moi* qui diffère de l'autre. La reproduction créative limite la réalité invivable et définit le sujet créant.

Au-delà de la valeur testimoniale de ces dessins, donc, il semble nécessaire de souligner combien nous pouvons apprendre sur l'aide que l'art nous apporte dans la construction de l'être humain et sur la capacité de voir celles et ceux qui essayent de s'exprimer à travers la création artistique.

Sur l'usage des dessins clandestins

En raison de leur nature hybride, productions artistiques et sources historiques, l'usage de ces productions devrait être analysé sur deux axes différents. On lit dans *The Holocaust Encyclopedia* (Baumel, 2001 : 26) :

l'art de l'Holocauste a aussi parfois été utilisé comme preuve dans les procès d'après-guerre. Ainsi, sept esquisses sur les crématoires et les chambres à gaz d'Auschwitz-Birkenau réalisées par le survivant juif tchèque Yehuda Bacon et 19 dessins réalisés entre 1943 et 1945 par le prisonnier juif polonais Zofja Rosenstock ont été parmi les preuves au dossier du procès Eichmann à Jérusalem.

Ces dessins ont été utilisés du fait de leur valeur documentaire et, donc, comme source d'informations. Mais qu'en a-t-il été de leur dimension artistique et de leur traitement en tant qu'œuvre ? Dans ce même ouvrage, on lit que « l'immédiat après-guerre n'était pas propice à un accueil plus large et à l'appréciation de l'art produit par les victimes » (Baumel, 2001 : 26), ne permettant de ce fait aucune appréciation artistique ou esthétique des dessins. Par ailleurs, Zoran Mušič a déclaré (Dagen, 2020) :

On m'a demandé parfois si j'avais fait ces dessins pour témoigner. Mais comment aurais-je eu la volonté de témoigner alors que j'ignorais si je serais encore vivant le lendemain ? Du reste, après la guerre, quand je suis rentré à Venise, personne ne voulait voir ces dessins. Les gens étaient saturés d'horreur.

Est-ce encore le cas aujourd'hui ? Si des publications réalisées lors d'expositions existent, elles se limitent à recueillir l'œuvre d'un seul auteur, à une certaine fourchette chronologique ou encore à un seul lieu de détention (Novitch, 1981). De plus, quelques recueils ont été faits — comme c'est le cas pour le catalogue d'Arturo Benvenuti (2016) ou celui réalisé par Janet Blatter et Sybil Milton (1981)²⁷ — mais les auteurs se passent d'une analyse précise et ponctuelle. À cause de la disparition de la mémoire vivante des déportations nazies — qui tend à se perdre avec la mort de derniers témoins — les images réalisées dans les camps acquièrent une importance croissante en tant que mémoire figée sur un support, notamment concernant les intentions des artistes. Comme nous l'avons vu, la création dans l'expérience limite peut réveiller dans l'artiste une sensibilité esthétique et lui permettre à travers le geste artistique de reconstruire une humanité que l'on essaye de détruire. Probablement pour cette raison nous pouvons affirmer que les créations faites en cachette dans les camps de concentration « n'ont pas toutes un intérêt pour l'Histoire de l'Art mais elles en ont toutes pour l'Histoire de l'Homme » (Alemany-Dessaint, 1996 : 195).

Dans cette étude, nous avons voulu porter à l'attention du lecteur la production des œuvres graphiques clandestines produites dans les camps nazis entre 1933 et 1945. Nous avons identifié l'expérience concentrationnaire comme étant « limite » et montré sa spécificité en nous appuyant sur des témoignages de survivants. Ensuite, une analyse à la lumière de la théorie esthétique de Paul Valéry nous a permis de rapprocher *poésis* et *auto-poïesis* pour montrer comment l'artiste produit une œuvre toute en gardant son humanité.

La production artistique clandestine est une source de témoignage précieuse d'un moment historique représentant un tournant dans l'histoire de la culture occidentale. Ces dessins peuvent nous dire beaucoup sur la vie des camps, sur le quotidien des déportés et aussi sur l'homme en général. La nécessité artistique n'est pas liée à la volonté de décorer, mais est une caractéristique structurelle de l'humanité de l'être humain. Sans art, sans culture, l'humanité n'est pas. Et l'exemple des artistes clandestins des camps peut, peut-être, montrer que « l'art et la révolte ne mourront qu'avec le dernier homme » (Camus, 2008 : 321).

27 Celui-ci a été le premier recueil d'œuvres faites par des victimes des nazis. La moitié des artistes recueillis sont juifs, il y a aussi de nombreux dessins de résistants.

Œuvres citées

- AGAMBEN, Giorgio, *Auschwitz. L'archive et le témoin*, traduction de Pierre Alferi, Paris, Rivages poche, 2003.
- ALEMANY-DESSAINT, Véronique, « L'expression plastique dans les prisons et les camps de concentration nazis. Problématique », *Créer pour survivre*, Reims / Paris, Université de Reims Champagne-Ardenne / Fédération nationale des déportés et internés, résistants et patriotes, 1996.
- AMERY, Jean, *Par-delà le crime et le châtement*, traduction de Françoise Wuilmart, Arles, Actes Sud, 1995.
- AUDHUY, Claire et L'HERMINIER, Jeannette, *Les robes grises. Dessins et manuscrits clandestins de Jannette L'Herminier et Germaine Tillion réalisés au camp de Ravensbrück*, Strasbourg, BNU, 2011.
- BAUMEL, Judith Tydor (dir.), « Racism », *The Holocaust Encyclopedia*, New Haven, Yale University Press, 2001.
- BELLINI, Anna Paola, Briand, Vincent, « De la survie par le rire, les caricatures de Denis Guillon », *Acta Fabula*, <https://www.fabula.org/colloques/document6889.php>
- BENVENUTI, Arturo, *Dessins des prisonniers de camps de concentration nazis*, Paris, Steinkis, 2016.
- BLATTER, Janet et MILTON, Sybil, *Art of Holocaust*, New York, Routledge, 1981.
- BROWNING, Christopher, DEAN, Martin et MEGARGEE, Geoffrey P. (dir.), *The United States Holocaust Memorial Museum Encyclopedia of Camps and Ghettos, 1933-1945 : Ghettos in German-Occupied Eastern Europe*, Bloomington, Indiana University Press, 2012.
- CAMUS, Albert, *Œuvres complètes*, t. III, Paris, Gallimard, 2008.
- CARPI, Aldo, *Diario di Gusen*, Bologne, Einaudi, 2008.
- CLAIR, Jean, *La barbarie ordinaire. Mušič à Dachau*, Paris, Gallimard, 2001.
- COGNET, Christophe et RICHARD, Lionel, *Boris Taslitzky. Dessins faits à Buchenwald*, Paris, Biro, 2009.
- COGNET, Christophe, *Parce que j'étais peintre. L'art rescapé de camps nazis*. La Huit Production. France, Allemagne, 2013. DVD vidéo.
- , *Éclats - Prises de vue clandestines des camps nazis*, Paris, Seuil, 2019.
- DAGEN, Philippe (1^{er} octobre 2020) « Zoran Mušič, ou la peinture à l'épreuve de l'horreur ». https://www.lemonde.fr/disparitions/article/2005/05/26/zoran-Mušič-le-peintre-des-camps-de-concentration-est-mort_654186_3382.html
- DELARBRE, Léon, *Auschwitz, Buchenwald, Bergen, Dora*. Série de croquis clandestins de l'auteur, Paris, Michel de Romilly, 1945.
- DINUR, Yehiel, « Témoignage pour le procès Eichmann à Jérusalem (Session 68), 7 juin 1961 ». <https://collections.ushmm.org/search/catalog/irn1001698>
- FONTAINE, Thomas, « Déporter : politiques de déportation et répression en France occupée : 1940-1944 », thèse sous la direction de M. Denis Peschanski, Université Panthéon-Sorbonne – Paris I, 2013. <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01325232>
- GUILLOIN, Denis, *Matricule 51186, une année dans les bagnes hitlériens*, Paris, Récit, 1946.
- KOTEK, Joël, « Camps et centres d'extermination au XX^e siècle : essai de classification », *Les Cahiers de la Shoah* 1, 7, 2003, p. 45-85. www.cairn.info/revue-les-cahiers-de-lashoah-2003-1-page-45.htm

- KŁODZIŃSKI, Stanisław et RYN, Zdzisław, « An der Grenze zwischen Leben und Tod. Eine Studie über die Erscheinung des "Muselmanns" im Konzentrationslager », aus dem Polnischen von Olaf Kühl. *Die Auschwitz-Hefte*. Band 1. *Texte der polnischen Zeitschrift „Pzregląd Lekarski“ über historische, psychische und medizinische Aspekte des Lebens und Sterbens in Auschwitz*, Hamburger Institut für Sozialforschung (Hsg), Weinheim/Basel 1987, p. 89–154.
- LEVI, Primo, *Si c'est un homme*, traduction de M. Schrouffenger, Paris, Juillard, 1987.
- MATURANA, Humberto y VARELA, Francisco, *Autopoiesis and Cognition: The Realization of the Living*, Londres, Reidel Publishing Company, 1980.
- MICKENBERG, David, GRANOF, Corinne et HAYES, Peter (dir.), *The Last Expression : Art and Auschwitz*, Evanston, North Western University Press, 2003.
- NOVITCH, Miriam, *Spiritual Resistance : Art from Concentration Camps, 1940-1945. A Selection of Drawings and Paintings from the Collection of Kibbutz Lochamei Haghetaot*, Israel, Union of American Hebrew Congregations, 1981.
- OPPENHEIMER, Alfred, « Témoignage pour le procès Eichmann à Jérusalem (Session 68), 7 juin 1961 ». <https://collections.ushmm.org/search/catalog/irn1001698>
- PARRAU, Alain, « Puissance de l'image. Jean Cayrol et les "rêves concentrationnaires" », *Créer pour survivre*, Reims / Paris, Université de Reims Champagne-Ardenne / Fédération Nationale des Déportés et Internés, Résistants et Patriotes, 1996.
- PEPPIATT, Michael, *Zoran Mušič. Entretiens 1988-1998*, Paris, Michael Peppiatt et L'Échoppe, 2000.
- PLATON, *Le Banquet*, traduction de Luc Brisson, Paris, Flammarion, 2007.
- POLIAKOV, Léon, « Olga Wormser-Migot, Le système concentrationnaire nazi (1933-1945) », *Annales. Économies, sociétés, civilisations*, n° 2, 1972, p. 513-519.
- ROUSSET, David, *L'univers concentrationnaire*, Paris, Les éditions de Minuit, 1965.
- SEMPRUN, Jorge, « Préface », in Cognet, Christophe et Richard, Lionel (dir.), *Boris Taslitzky. Dessins faits à Buchenwald*, Paris, Biro, 2009.
- SOFSKY, Wolfgang, *L'organisation de la terreur*, traduction d'Olivier Mannoni, Paris, Calmann-Lévy, 1995.
- TROMBADORI, Duccio, *Colloqui con Foucault*, Roma, Castelvecchio, 1999.
- VALERY, Paul, *Œuvres*, Tome I, Paris, Gallimard, 1957.
- WACHSMANN, Nickolaus, *KL. Une histoire des camps de concentration nazis*, traduction de J.-F. Sené, Paris, Gallimard, 2017.
- WIEVIORKA, Annette, « L'expression "camp de concentration" au 20^e siècle », *Vingtième Siècle*, n° 54, 1997, p. 4-12.
- WORMSER-MIGOT, Olga, *L'ère concentrationnaire*, Paris, CAL, 1970.

Poésie martiniquaise du tournant du XIX^e siècle : fictions d'une identité et d'une altérité

Marie Lecrosnier-Wittkowsky
marie.boisval@gmail.com
Sorbonne Université, Paris
École doctorale III-CELLF

RÉSUMÉ. Ce texte se concentre sur la poésie martiniquaise du tournant du XIX^e siècle, définie par la critique comme poésie doudouïste ou exotique. C'est cette notion d'exotisme que nous tâcherons de saisir comme lieu d'une fiction de soi quand le poète se présente comme étranger à son île et adopte un regard d'*exote* sur la Martinique. Ainsi, nous saisirons dans l'exotisme à la fois une part d'aliénation du sujet colonial en proie à l'hégémonie métropolitaine, mais aussi un regard poétique sur le monde qui fait surgir du Divers, selon la définition de Segalen.

Nous mettrons donc en regard deux conceptions de l'exotisme qui se manifestent à partir de l'*ethos* d'*exote* adopté par le poète martiniquais : d'un côté nous entreprendrons de résumer les griefs imputés à cette poésie doudouïste témoignant de l'aliénation du poète qui reprend les modèles poétiques métropolitains et crée une fiction de soi comme étranger à son identité ; d'un autre côté nous aborderons l'exotisme comme une poétique qui permet à l'écrivain de reconstruire le paysage et de conquérir son identité dans un contexte colonial. Exotisme comme aliénation et aporie et exotisme comme poétique et menace pour l'ordre colonial.

Ainsi cet article se donne pour projet de revaloriser la poésie martiniquaise décriée par la critique en soulignant les pratiques littéraires du détour, du détournement et du *writing back*. Il s'agira de comprendre comment ces pratiques permettent au poète martiniquais de conquérir son identité, paradoxalement — et c'est ce qui attire

notre attention ici — en adoptant l'*ethos* d'*exote*, d'étranger. Cette fiction d'altérité, ce voile révèle finalement l'identité du sujet martiniquais.

MOTS-CLÉS : études postcoloniales, francophonie, poésie, Martinique, France, XIX^e siècle, exotisme, *exote*, aliénation, menace, Segalen, mimétisme, périphérie, *writing back*, *mimicry*, *delay*, créole.

ABSTRACT. This paper focuses on Martinican poetry at the turn of the 19th century, which is defined by critics as *Doudouist* or exotic poetry. It is the distinct notion of *exoticism* that we will try to capture as a fiction of the self, since these poets frequently assume the persona of an outsider — a stranger to their own island — and adopt an exotic gaze on Martinique. Admittedly, the use of *exoticism* seems to be a consequence of the alienation of the colonial subject, preyed upon by metropolitan hegemony. And yet, it may offer a poetic outlook on the world capable of bringing about *Diversity*, as defined by Victor Segalen.

To that end, this study attempts to compare two specific conceptions of *exoticism* which stem from the exotic *ethos* adopted by Martinican poets. Firstly, the idea that the traditionally criticised *Doudouist* poetry embodies the alienation of an author who adopts metropolitan poetic models, inventing a fiction of the self that is foreign to his identity. Secondly, the reinterpretation of *exoticism* as a poetics that allows the author in a colonial context to remodel the landscape while regaining his identity in the process. In essence, *exoticism* in Martinican poetry presents a conundrum in so far as it acts both as a mark of alienation, and as a poetics threatening colonial order.

This article aims at rehabilitating a much-decried Martinican poetry by emphasizing the literary practices of *detour*, parody and writing back. It will be a question of grasping how such practices allow Martinican poets to conquer their identity, paradoxically — and this is what seizes our attention here — by adopting the *ethos* of an exotic person, an outsider. The fiction of otherness, albeit veiled, ultimately reveals the unique identity of the Martinican subject.

KEYWORDS : Postcolonial studies, francophone, Martinique, France, poetry, XIXth century, exoticism, exotic, alienation, threat, Segalen, mimesis, periphery, writing back, mimicry, delay, creole.

En 1932, les auteurs de la revue *Légitime Défense* condamnent la littérature martiniquaise qui les a précédés et marquent une volonté de renouveau poétique. En effet, ils entendent non plus être personnages de roman mais auteurs de romans : René Ménil défendra à nouveau cette idée dans l'article « Laissez passer la poésie... » par la formule retentissante « Le petit-bourgeois martiniquais ne peut pas faire un roman pour la raison bien simple qu'il est un personnage de roman » (Ménil, 1981 : 114). Notons que les poètes martiniquais du début du XX^e siècle sont presque exclusivement issus de la classe mulâtre privilégiée, qui a accès à l'éducation et se distingue de la classe des ouvriers agricoles noirs. Le passage de la fiction à la production poétique témoigne de la prégnance de l'aliénation du poète martiniquais, soumis à des canons et carcans métropolitains. En effet, la critique identifie dans la littérature antérieure à *Légitime Défense* la construction d'un poète en proie à la domination coloniale et à l'im-

position aux codes coloniaux. Elle y voit une littérature qui manque d'originalité car elle serait trop calquée sur le modèle métropolitain, colonial. Cette construction de soi, plus ou moins consciente, contribue à masquer, à modifier le réel et l'identité du Martiniquais qui ne se présente plus en tant que tel, mais par le truchement du regard métropolitain. En ce sens, la poésie produite par le Martiniquais relève de la fiction puisqu'elle dissimule et modifie l'identité réelle du poète : le poète martiniquais du tournant du XIX^e siècle produit une fiction de lui-même en se construisant, se peignant comme un écrivain du dehors, extérieur à sa réalité martiniquaise. Le poète martiniquais prend pour modèle l'écrivain blanc et adopte un regard d'*exote* sur son île. Cette poésie qui évoque la Martinique porte une dimension autobiographique puisque le paysage représenté est vécu, connu... mais le poète s'y présente comme étranger. Le traitement particulier de l'espace vécu nous intéressera ici et nous proposons de saisir dans la poésie martiniquaise ce procédé de fiction — du latin *factio, -onis* : action de façonner, de feindre — dans le rapport au lieu connu. Nous tâcherons donc d'interroger la fiction de soi dans un contexte postcolonial pour y déceler la part d'aliénation, de liberté et de création dans la poésie martiniquaise du tournant du XIX^e siècle. Ainsi, nous étudierons ce que dit de soi la fiction du moi dans un contexte postcolonial, entre identité et altérité. Pour cela, nous entreprendrons de saisir puis de dépasser le paradigme posé par *Légitime Défense* et les critiques postérieures pour constater l'aliénation et l'exotisme inhérents à cette poésie. Ensuite nous tenterons de voir la part de création, de travail d'appropriation et de production littéraires. Nous en viendrons finalement à aborder la porosité entre altérité et identité et la menace que peut représenter l'imitation créatrice.

Constat de l'aliénation par la critique : le Martiniquais est un personnage de roman

Dans un premier temps, il convient de reprendre les différents griefs imputés à la littérature martiniquaise de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle afin de saisir l'aliénation et donc la part de fiction de soi que certains critiques ont pu y voir quand les Martiniquais prenaient pour modèle la métropole et procédaient au mimétisme en littérature. Pour certains des critiques, les années 1930 seraient le moment de la naissance de la littérature martiniquaise originale, car la période précédente aurait été marquée par un pur mimétisme, une imitation sans identité, une fiction de soi calquée sur le modèle métropolitain blanc. En effet, la critique fait le constat de l'aliénation du poète martiniquais à partir de ce mimétisme : il serait un personnage de roman, fiction de son être et de sa poésie, car incapable d'affirmer sa propre identité, son originalité. Souhaitant se rapporter au modèle métropolitain et à ses codes coloniaux, le poète martiniquais est marqué par un oubli de soi et se calque sur un autre. L'aliénation a provoqué la construction de ce poète comme étranger à lui-même et à son île.

Sa littérature est condamnée car elle est construction identitaire, relève de la fiction de soi.

Paradigmes

La critique — métropolitaine comme martiniquaise — semble unanime et rejette de concert la littérature martiniquaise antérieure à *Légitime Défense* (1932) et parfois même antérieure au *Cahier d'un retour au pays natal* (Césaire, 1939). Qualifiée d'exotique, de bovaryste, de doudouiste, la poésie du début du xx^e siècle en Martinique est condamnée pour son aliénation ontologique et littéraire. Elle se calque sur le modèle métropolitain et ne parviendrait pas à s'en émanciper. L'écrivain est aliéné, victime de la construction et des représentations métropolitaines, si bien qu'il ne se dit pas lui-même, qu'il ne dit pas son pays, mais transpose une représentation figée — figée par le regard blanc métropolitain — de son être, de sa poésie, de son île. Il adopte ce regard extérieur qui fait de son île un paysage inconnu et qui fait de lui un inconnu à son île, un étranger qui s'étonne devant un paysage pourtant bel et bien vécu.

Ainsi le premier grief imputé à la poésie martiniquaise du début du xx^e siècle est celui de se faire poésie exotique, c'est-à-dire prêchant le goût du lointain et de l'étranger contre l'eurocentrisme, notamment pendant la période de l'impérialisme européen. Jean-Marc Mourra, dans *Littératures des lointains*, résume ainsi la critique moderne de l'exotisme : « Les griefs sont toujours les mêmes : superficialité, vulgarité, absence de perspective crédible, refus de communication avec l'autre. L'exotisme est tenu pour la simple surface colorée de l'ailleurs. » (Mourra, 1998 : 20).

L'exotisme adopté par les écrivains métropolitains est transposé en Martinique et y devient une pratique littéraire. Il faut opposer exotisme et réalisme dans ce contexte, puisque ce que l'on reproche à l'exotisme est de fermer les yeux, de « pasteuriser » le réel pour créer une représentation de carte postale quand la misère est véritablement prégnante en Martinique. L'auteur feint de ne pas voir les difficultés sociales, politiques ou raciales de son île.

Prenons l'exemple du poème « Oasis tropicale » de Marcel Achard, qui présente la Martinique comme une terre où les fruits mûrissent sans qu'on ait besoin de travailler la terre : « Terre des fruits sucrés : ananas, mangues d'or / Madinina¹ superbe où la lune s'endort, / Pays des yeux profonds et des belles créoles. » (Achard, 1924 : 39) Achard décide ici de ne pas montrer le travail des ouvriers agricoles noirs sous-payés pour ne laisser place, dans sa poésie, qu'au produit fini. La réalité est donc fictionnelle puisque feinte comme non connue, non vécue ; elle est mensongère par omission, par souci d'euphémisation et d'esthétisation.

Le poète martiniquais en vient donc à porter un regard d'exote sur son île : il se présente comme étranger à son réel pour le peindre à la façon d'une carte postale, sans rien y inscrire de vécu ou de connu. L'espace apparaît comme

1 Nom caraïbe de la Martinique

étranger au poète, au lecteur le poète se présente comme étranger à sa propre île. Cette pratique ou posture a été théorisée sous la notion d'auto-exotisme par Jack Corzani qui établit que ces auteurs régionalistes ne proposent qu'une :

[...] fausse parce que superficielle originalité, sans soulever les problèmes fondamentaux de la collectivité antillaise, sans aller jusqu'à lui reconnaître une existence propre, sans accepter l'idée d'une véritable 'patrie' martiniquaise, guadeloupéenne ou guyanaise, sans envisager un seul instant de renoncer à cette qualité de Français qui fait de l'Antillais un étranger qui s'ignore au sein de son propre pays. (Corzani, 1978 : 181)

Le critique invite alors à comprendre l'étrangeté à soi induite par cette pratique littéraire. Le poète martiniquais est condamné par la critique en tant qu'il se construit comme « un étranger qui s'ignore au sein de son propre pays » pour reprendre les mots de Jack Corzani (1978 : 181). On peut saisir ce trait dans les poèmes de Daniel Thaly par exemple : lorsqu'il évoque la Martinique dans le recueil *Chansons de mer et d'outre-mer* (1911), il ne révèle que très peu de toponymes, de précisions géographiques comme si cette terre lui était étrangère, mystérieuse et inconnue. Sa poésie galante et amoureuse sur fond de sable blanc et palmiers propose une vision superficielle, pelliculaire, s'apparentant à celle du touriste qui ne veut saisir que la beauté dans le lieu découvert (ou présenté comme étant en voie de découverte).

Par cette étrangeté à soi, le poète devient un personnage de roman, une fiction de l'Autre au sens où il se base sur les représentations de la métropole, du lecteur métropolitain pour se construire. René Ménénil avance cet argument dès *Légitime Défense* : « Le petit-bourgeois martiniquais ne peut pas faire un roman pour la raison bien simple qu'il est un personnage de roman » (Ménénil, 1981 : 114), il est un passif dans la création littéraire dont il n'est pas maître puisqu'il se contente d'imiter des modèles posés ou imposés. Lydie Moudileno dans *L'écrivain antillais au miroir de sa littérature* reprend cette idée de construction littéraire et identitaire fictionnelle :

La littérature produite par des auteurs noirs au début du XX^e siècle offre toute une série de textes dans lesquels l'Antillais(e) s'attache à imiter les écrits — et représentations — européennes, tout en laissant transparaître, dans l'acceptation aveugle des valeurs européennes, une aliénation raciale qui fait du nègre de Schoelcher un personnage pathétique, tragique ou comique : l'Antillais aliéné. Son aliénation provient certes du fait qu'il est victime d'une situation historique particulière, en tant qu'instrument d'une Histoire qui lui est refusée, mais également du fait que ce qu'il croit être sa propre fiction, ou la voix de son sujet, est dicté par un imaginaire qui lui est extérieur. À l'objectification de la phase précédente se substitue, lorsque les romantiques ou parnassiens antillais se mettent à écrire,

une illusion de subjectivité et de réalisme, qui ne commence à être remis en question qu'avec le roman *Batouala*, de René Maran, en 1921. (Moudileno, 1997 : 16)

La notion de fiction apparaît ici, mettant en retrait l'identité réelle (non pas fictive) de l'écrivain noir. Cette construction de soi par l'application d'un voile ou d'un masque blanc devient une pratique de mise en fiction de son être. Il devient un « personnage type "entré tout vivant" dans la fiction d'un Autre » (Moudileno, 1997 :17), le blanc métropolitain.

Le terme qui apparaît pour désigner cette fiction de soi ou mise en fiction du réel est celui de « bovarysme », que Moudileno identifie chez Price-Mars :

En 1928 le docteur Price-Mars, collaborateur à la *Revue du Monde Noir* qui réunissait des intellectuels noirs à Paris, avait forgé un mot nouveau pour dénoncer l'attitude de ceux qui persistent à se comporter comme des personnages de fiction : le « bovarysme collectif ». Le bovarysme, du nom du personnage de Flaubert, est donc la condition d'une personne qui se comporte comme un personnage de roman qui lui-même se comporte comme le personnage d'autres romans et dont l'auteur finit par dire : C'est moi. (Moudileno, 1997 : 20-21)

Notons ici que la colonisation est pointée du doigt comme responsable de cette aliénation et du bovarysme auquel sont en proie les poètes martiniquais. Pour la critique il n'y a donc pas création mais pâle copie, déplacement inapproprié du modèle. Ces critiques portées à la littérature martiniquaise fin de siècle lui refusent toute poésie. L'enjeu pour ce personnage de fiction est de se réapproprier sa propre réalité, sa représentation, en évacuant la construction et sa fiction imposées par l'altérité. Pour reprendre Ménil et Moudileno, l'auteur doit cesser d'être un personnage et faire un roman. La primauté du regard de l'autre conduit à la pratique de l'« exotisme colonial » selon René Ménil, qui explique :

La caractéristique fondamentale de l'existence humaine dans la société coloniale, c'est d'être séparée d'elle-même, d'être exilée d'elle-même, d'être étrangère pour elle-même. Le phénomène de l'oppression culturelle inséparable du colonialisme va déterminer dans chaque pays colonisé un refoulement de l'âme nationale propre (histoire, religion, coutumes) pour introduire dans cette collectivité ce que nous appellerons « l'âme-de-l'autre-métropolitaine ». D'où la dépersonnalisation et l'aliénation. Je me vois étranger, je me vois exotique, pourquoi ? Parce que « je », c'est la conscience, « l'autre », c'est moi. Je suis « exotique-pour-moi », parce que mon regard sur

moi c'est le regard du blanc devenu mien après trois siècles de conditionnement colonial. (Ménil, 1981 : 19)

La posture de la métropole : juge et autorité

La critique condamne cette construction de soi face à l'aliénation, pour et par l'aliénation, mais nous devons également saisir le rôle de la métropole dans cette construction. Elle apparaît en effet comme le modèle littéraire, culturel, politique... pour le Martiniquais. Le Martiniquais personnage de roman serait une de ces constructions de la littérature métropolitaine qui spolie le sujet postcolonial de son identité. Nous ne reprendrons pas ici les travaux de Fanon dans *Peau noire, masques blancs* qui mettent en lumière l'aliénation et les scories de la colonisation sur des sujets postcoloniaux, mais il convient, me semble-t-il, de souligner ce rôle de la métropole qui a été dotée d'un regard d'autorité, en tant que juge littéraire et en tant qu'idéal. Le rayonnement culturel et littéraire de la France en a fait un modèle qui s'est également imposé aux yeux des Antillais : pour obtenir autant de prestige, il faudrait « faire comme » la métropole, faire « comme un blanc ». Par modèle on entendra à la fois modèle littéraire, idéologique, stylistique, ce qui implique de reprendre les courants littéraires métropolitains, les topiques des différentes époques, les genres et leurs codes. Les œuvres des Martiniquais sont jugées par la métropole, en métropole, par celle-ci même qui produit les codes suivis ensuite. C'est ce qu'explique André Ntonfo :

Quand on aborde, du point de vue de la langue, la production littéraire de la Caraïbe francophone, dès les premières décennies de l'indépendance d'Haïti (1804-1840) et jusqu'à la parution de *Légitime Défense* (1932) (Antilles françaises), le constat est clair : le rêve ici a été d'écrire à la manière des maîtres métropolitains que l'on s'est conservé au lendemain de l'indépendance ou de l'abolition de l'esclavage, avec le dessein bien affirmé, sinon de les égaler, du moins d'être reconnu, c'est-à-dire légitimé, par eux. Et l'ambition de ceux que tentaient l'aventure d'écriture consistait à figurer au panthéon de la littérature française. (Ntonfo, 1999 : 61)

Le regard extérieur, métropolitain, est doté du rôle à la fois de modèle et de juge, il dirige la construction de soi et de sa poésie pour le poète martiniquais. Le canon demeure celui de la littérature métropolitaine avec le paradoxe qu'il célèbre en France ce qu'il condamne aux Antilles. Pour André Ntonfo cette littérature exotique est « tombée dans l'oubli, tout naturellement, parce qu'étrangère à la Caraïbe, à son espace d'émergence, et parce que non légitimée par l'ancienne métropole toujours dédaigneuse de tout ce qui porte l'empreinte des anciens esclaves ou colonisés. » (1999 : 61) La construction de soi est bel et bien établie à partir d'un modèle extérieur, étranger, exotique pour le poète martiniquais : le modèle s'impose à lui mais il lui est refusé de l'adopter.

Le poète martiniquais est décrié pour sa tendance à l'imitation qui le prive de son originalité et de son identité propres. L'imposition de codes coloniaux et du modèle métropolitain entraîne une pratique de la « décalcomanie » selon René Ménénil si bien que le poète s'oublie dans des représentations données. Si les critiques se rejoignent sur la question de l'aliénation et de la construction d'un personnage de fiction, il faut cependant reconnaître qu'il y a une part de création dans cette aliénation. En effet, la critique passe trop rapidement sur la poétique de l'écrivain martiniquais et passe sous silence le travail d'appropriation, de construction et de fiction de soi que représente la position d'*exote*, d'étranger à son paysage vécu.

L'exotisme comme poétique

Nous tâcherons ici de revaloriser la part de création inhérente à cette littérature décriée comme peu originale et aliénée. La part la plus évidente de la création relève de ce que la critique condamne chez l'écrivain martiniquais : la production d'une fiction de soi pour devenir poète. On peut ici reprendre l'aphorisme d'Ernest Renan dans *Souvenirs d'enfance et de jeunesse* : « Ce qu'on dit de soi est toujours poésie » (1883 : III). Renan nous permet ici d'envisager la poésie au sens premier de création. La fiction de soi, l'écriture de soi relèvent donc la poésie poésie car elles sont des constructions, parturitions qui s'inscrivent dans le voilement, et dans la pratique du détour en littérature.

Cette part de fiction de soi dans la poésie martiniquaise relève parfois de l'exotisme au sens de « sentiment du divers » tel que l'entend Victor Segalen. Nous entreprendrons donc de revaloriser exotisme et création de soi à travers la figure de l'*exote* adoptée par les poètes martiniquais. Le choix de l'exotisme apparaît donc comme un *ethos*, comme une pratique fictionnelle et poétique.

L'exotisme comme esthétique du Divers

Il convient tout d'abord de reprendre le terme « exotique » pour y voir un sentiment original et non plus obsolète, eurocentré. La définition proposée par Victor Segalen dans *Essai sur l'exotisme* s'oppose à l'exotisme primaire et entend faire de l'exotisme la perception du Divers. Il propose de comprendre le préfixe « exo » comme : « Tout ce qui est "en dehors" de l'ensemble de nos faits de conscience actuels, quotidiens, tout ce qui n'est pas notre "Tonalité mentale" coutumière. » (1986 : 38), et ainsi parvient à « poser la sensation d'Exotisme : qui n'est autre que la notion du différent ; la perception du Divers ; la connaissance que quelque chose n'est pas soi-même ; et le pouvoir d'exotisme, qui n'est que le pouvoir de concevoir autre. » (1986 : 41) Il s'agit de la perception par le poète d'une altérité, d'une différence. Le poète, le voyageur tente d'adopter le regard de l'autre, de se détacher de lui-même pour regarder le paysage et l'autre comme l'explique Clémentine Baron dans son article : « Ainsi, Segalen théorise sa vision : ce qu'il recherche, c'est l'expérience de l'*exote*, c'est-à-dire le détache-

ment absolu de soi-même et de tout ce qui nous forge, de nos origines, de notre histoire. » (Baron, 2012 : 52).

Pour Segalen la perception du Divers chemine de soi à l'autre et la différence inclut à la fois le même et le divers. Cette définition induit donc un intérêt, une curiosité pour l'altérité. Segalen évince la notion de l'aliénation dans l'altérité pour proposer plutôt la porosité au monde et la sensibilité au Divers :

Enfin, la notion choisie, le mode de voir le monde autour de soi, l'attitude du sujet pour l'objet ayant démesurément englobé toute pensée, l'être conscient (par le mécanisme hindou) se retrouve face à face avec lui-même.

[...] Mais là encore il sait qu'en se concevant, il ne peut que se concevoir *autre* qu'il n'est. — Et il s'égoutte de sa Diversité. (Segalen, 1986 : 48)

Il évoque ici une posture possible qui fait de soi-même un étranger, avec un regard neuf : l'exotisme amène à se considérer avec un regard nouveau, à se percevoir comme divers. Glissant reprend ce concept dans le *Traité du tout-monde* en définissant l'exotisme comme une esthétique du Divers. Appliqué aux Antilles, ce concept permet de redéfinir le monde par le prisme du Divers : l'identité est en mouvement, elle se construit et se meut non plus à partir d'une racine unique mais d'un réseau évoqué sous la forme d'un rhizome. Glissant peut ainsi dire la complexité de l'identité antillaise. Il explique :

J'appelle Poétique de la Relation ce possible de l'imaginaire qui nous porte à concevoir la globalité insaisissable d'un tel chaos-monde, en même temps qu'il nous permet d'en relever quelques détails, et en particulier de chanter notre lieu, insondable et irréversible. L'imaginaire n'est pas le sage, ni l'évidé de l'illusion. (Glissant, 1997 : 31)

Nous comprenons donc que les histoires se mêlent, que les identités sont plurielles et non pas binaires. Cela nous permet de ressaisir les relations entre modèle et imitateur stigmatisées par la critique dans la littérature martiniquaise du tournant du XX^e siècle. Il convient aussi de comprendre dans l'exaltation du sentiment du Divers une posture ou un *ethos*, un choix poétique.

La posture d'exote

L'on peut donc saisir l'exotisme des poètes martiniquais à la lumière des conceptions de Segalen puis de Glissant : il s'agirait pour eux d'un exotisme qui cultive le sentiment du Divers, qui célèbre la différence de leur île. L'engouement pour les particularités de la Martinique se dévoile par la position adoptée par le poète : la critique condamne la position de l'*exote* mais il faut y voir une prise de posture et une exaltation du sentiment du divers. Le poète témoigne de la per-

ception d'une part extérieure à soi-même. Cet *ethos* est celui de l'*exote*, le poète regarde du dehors et se présente comme étranger à l'île natale comme l'explique Jack Corzani :

C'est un fait que 1900 voit apparaître une école importante se définissant par la volonté de ses adeptes d'écrire à peu près exclusivement sur leur pays. Cette école veut faire connaître les Antilles à la métropole et très curieusement elle adopte un point de vue exotique, c'est-à-dire qu'elle voit généralement les Antilles en touriste, de l'extérieur et en passant, ou si l'on préfère, selon la perspective européenne. Il est tout à fait significatif de voir le recueil qui réunit la plupart des poètes de ce temps : l'anthologie de René Bonneville ; *Fleurs des Antilles* ; [...] publié en 1900 à l'occasion de l'exposition universelle de Paris. Ce simple détail indique parfaitement le but de ces littérateurs : Bonneville, Eugène Agricole, Saint-Prix Rone, Salavina, Duquesnay : faire « découvrir » les Antilles aux français de France, aux voyageurs en puissance, aux gens en mal de dépaysement. (Corzani, 1969 : 35)

La fiction d'extériorité au paysage pourtant vécu et connu permet de construire la posture du poète qui peut s'émerveiller ainsi devant la nature de l'île. En adoptant cet *ethos*, le poète parvient à un détachement total de lui-même selon l'injonction de Segalen. Il peut ainsi se concevoir autre et en quelque sorte redécouvrir son île ; on peut voir également dans cette pratique une volonté de renouer avec la beauté de la Martinique.

Le motif du voyage dans la poésie martiniquaise témoigne de cette attention à la perception de la différence et la distance ; Thaly, par exemple, dans le recueil *Chansons de mer et d'outre-mer* (1911), relate le voyage de la Métropole à la Martinique. Le titre du recueil met en lui-même l'emphase sur la complémentarité entre le voyage et l'île : la mention du voyage permet de rapprocher deux espaces, il permet la rencontre du Divers. Le poète se fait donc voyageur et le retour à l'île après un voyage en métropole permet de souligner ses particularités avec un regard neuf, un regard d'*exote* qui traduit sa perception de la différence et de la similitude. Il est capable de trouver toujours du nouveau, du divers dans le pays connu. Émile Lemerle, dans le poème « L'Arrivée », saisit au présent les derniers moments du voyage vers la Martinique. La terre apparaît progressivement dans une vision de plus en plus précise. Le poète martiniquais retrouve sa terre après un long voyage :

Quand le cours du voyage est enfin terminé
Et qu'après trente jours d'une attente inquiète
Le regard curieux sur la terre s'arrête,
Surtout quand cette terre est celle où on est né ! (Lemerle, 1865 : 39)

Par cette position choisie, le poète peut se créer lui-même et recréer son espace à la lumière du retour. On retrouve dans cet *ethos* d'exote la définition de l'exotisme selon Segalen : le poète évoque une réalité qui ne lui est plus totalement coutumière, qui relève du Divers, de l'altérité- la sienne, celle de l'Autre. Le Divers part de soi-même et est ici pertinent puisque le poète dévoile une dimension autobiographique dans le dernier vers : cela permet de souligner l'importance du sentiment personnel au contact du Divers dans ce sentiment d'exotisme qui est d'abord individuel selon Segalen.

Il faut cependant noter que cette posture d'étranger au paysage permise par l'*ethos* de l'exote est particulièrement perceptible chez les écrivains mulâtres, issus de la petite bourgeoisie, qui ont pu bénéficier d'un séjour en métropole, notamment pour leurs études ; ce sont surtout ceux qui ont accès à l'éducation et au loisir d'écrire. Ils peuvent ainsi marquer la distance par rapport à la métropole, la sensation de Divers à partir de l'expérience métropolitaine. On peut noter des différences d'un poète à l'autre, notamment à partir des situations géographiques : Victor Duquesnay est le poète du sud de la Martinique quand Salavina se prête davantage aux peintures du Nord de l'île et de la Ville de Saint-Pierre.

Ensuite, on peut saisir dans cette perception du Divers un sentiment esthétique, les deux étant liés selon l'auteur de *l'Essai sur l'Exotisme* :

Exotisme qu'il soit bien dit que moi-même je n'entends par là qu'une chose, mais universelle : le sentiment que j'ai du Divers ; et, par une esthétique, l'exercice de ce même sentiment ; sa poursuite, son jeu, sa plus grande liberté ; sa plus grande acuité ; enfin sa plus claire et profonde beauté. (Segalen, 1986 : 87)

Pour Segalen, l'exotisme est une esthétique et la poésie reflète le sentiment du Divers. Il s'agit de rendre sensible ce sentiment, de le partager grâce à l'art. Cette esthétique peut être saisie dans les poèmes du tournant du XX^e siècle, notamment par la production de *cuadros* — au sens de petits tableaux — qui mettent en valeur les éléments de la réalité martiniquaise. L'écriture poétique tente de restituer le Divers par la série de petits tableaux se concentrant chacun sur un élément du paysage martiniquais : les fruits, la mer, le personnage du pêcheur... Le poète décrit par exemple les fruits, faisant sonner les noms exotiques pour rendre un effet de « couleur locale » à ses vers. Ainsi le texte a pour but de restituer le sentiment du Divers né de l'expérience du paysage. Pour cela, les poètes ont recours à des formes différentes, souvent empruntées à la tradition occidentale. Le sonnet est particulièrement prisé car il renforce la posture d'exote : la forme et le regard européens permettent d'exalter le sentiment du Divers éprouvé lors de leur rencontre avec la Martinique. En outre, la mise en poésie reprend cette idée de jeu et de liberté défendue par Segalen et les poètes proposent de nouvelles façons de représenter le Divers à partir de ces notions. On pense par exemple à l'importance donnée aux dialogues par Thaly dans ses poèmes. Des voix se répondent en utilisant le discours direct, les marques syn-

taxiques du dialogue. Ainsi, dans « À une créole blonde », Thaly fait entendre la voix de la femme qui répond au badinage de la voix poétique :

O toi qu'admire Fort-de-France
 D'où te vient ce beau teint si frais ?
 — Du Morne Rouge et les forêts
 Ont bercé ma petite enfance. (Thaly, 1923 : 96)

38

Cette pratique du discours direct dans le poème peut participer au jeu poétique mais souligne également le Divers dans le dialogisme puisque les voix s'élèvent et se mêlent. La poésie coloniale amoureuse aurait tendance à taire la voix de la femme, souvent représentée en mulâtresse muette et lascive. Le poème se joue des codes et fait surgir le Divers quand la femme et l'île répondent au poète.

Ainsi, la pratique poétique participe du *Writing Back* défini par Ashcroft, Bill, Griffiths et Tiffin comme le processus par lequel le sujet postcolonial reprend et détourne sinon déjoue les codes coloniaux imposés.

« Presque le même mais pas tout à fait » : fiction et menace

Enfin, il convient de reprendre et de corriger l'idée de la critique selon laquelle le Martiniquais imite et ne crée pas parce qu'il est aliéné. Nous avons pu voir qu'il y avait production de soi, par l'*ethos* choisi par le poète, mais nous pouvons aller plus loin en montrant qu'il existe de la poésie dans l'aliénation. Comprendons ici poésie comme création littéraire et parturition de soi. On remarque, bien entendu, la lourde influence de la métropole sur la Martinique, mais il faut également saisir la part d'appropriation, de jeu, de détournement qui s'effectue grâce à la littérature. Ce sont les principes du *Writing Back* de 1989 que nous y retrouvons : l'Empire colonial répond en utilisant et en détournant les codes coloniaux, en changeant la perspective. La production poétique répond — réagit — aux codes imposés : c'est en ce sens qu'il y a production et remise en question de la fiction de soi.

En effet, les poètes ressaisissent leur identité par la prise de parole littéraire et l'action leur confère la position de poète et non plus de personnage de roman : de là naît la menace pour le modèle colonial, puisque le sujet répond au « modèle ».

Répétition différée sur le mode du *delay*

Tout d'abord, le poète martiniquais a pu montrer sa maîtrise des codes construits par la métropole si bien qu'il est devenu un bon imitateur. La critique condamne cette propension à l'imitation, mais il faut mettre en lumière le fait qu'en Martinique se crée une seconde histoire littéraire, décalée dans le temps par rapport à l'histoire littéraire française. Deux frises chronologiques et litté-

raires sont superposées et la particularité de la littérature martiniquaise serait qu'elle est fondée sur l'imitation, le mimétisme... en décalage dans le temps, ailleurs dans l'espace.

En effet au XIX^e siècle, la distance géographique séparant l'île de la métropole induit un temps de voyage, un délai avant le partage des informations, idées et influences. Par conséquent, les « nouveautés littéraires » arrivent en quelque sorte en retard en Martinique, et sont ainsi essayées, pratiquées en décalage par rapport à la Métropole : c'est ce que Jean-Marc Mourra énonce sous la forme de décalage chronologique à l'échelle des Antilles dans *Les littératures francophones postcoloniales* (1998). Il convient avec Régis Antoine de comprendre que cette imitation est le résultat de la domination coloniale :

L'ascendance culturelle africaine ayant été réduite aux Antilles depuis bientôt trois siècles par les procédés que l'on sait, l'allégeance des nouveaux lecteurs et écrivains de race noire y fut volontaire, ne pouvant être que volontaire.

Et cette assimilation littéraire n'était pas frustrante, puisque c'était pratiquement la seule égalité, outre l'égalité politique théorique, et une accession très limitée à la propriété agricole et commerciale. Plus précisément, l'emprunt aux formes poétiques de la métropole ne fut pas perçu comme une abdication, mais au contraire comme une appropriation de moyens pour s'affirmer en tant qu'individu, et peut-être faire reconnaître sa « petite patrie » insulaire, pour reprendre une notion chère aux régionalistes. (Antoine, 1978 : 314)

Régis Antoine propose les termes d'allégeance, d'assimilation et d'emprunt pour comprendre cette appropriation, ce qui suppose toutefois un travail sur le modèle, qui est transféré, délocalisé, importé et confronté au réel martiniquais.

Il faut voir en Martinique la superposition d'une frise chronologique littéraire à celle de la métropole, non pas tant en retard — notion péjorative — mais en décalage, un peu plus tard. Deux frises presque en canon : la maîtrise du modèle de l'autre et de l'ailleurs (métropolitain) est nécessaire pour la poésie de soi. Chantal Maignan Claverie signale la prégnance du modèle européen dans les littératures antillaises de la deuxième moitié du XIX^e siècle, mais elle invite à dépasser l'idée de la pure imitation :

Sous les vocables d'« assimilation », d'« imitation », de « réécriture » ou de « palimpseste », se cache un processus fort complexe qui ne peut se résumer à un simple déplacement de point de vue, dans la diachronie, d'une situation subordonnée à une position extra-ordonnée par rapport au modèle français. L'écriture antillaise, envisagée dans son historicité, au-delà donc de la subjectivité des écrivains [...], se définit essentiellement comme une appropriation de la littérature française — et éventuellement d'autres littératures exogènes — ayant pour fin l'identité et l'affirmation du sujet antillais. En s'an-

nexant la culture de la métropole, par une assimilation à rebours, l'intellectuel ou l'écrivain antillais élabore les cadres de son propre entendement et de sa propre représentation. Or cette stratégie n'est possible que grâce à la création d'œuvres d'art originales-originelles [...]. (Maignan-Claverie, 2005 : 100)

Ces propos permettent de soulever la part de création qui double le procédé de l'imitation dans la pratique de l'écriture en Martinique au XIX^e siècle. Les codes sont intériorisés, déplacés, puis dépassés. Il y a donc une part de mimétisme dans la création littéraire martiniquaise, mais ce mimétisme implique une appropriation.

L'invention se fait à partir de l'autre et de l'ailleurs d'abord. Cette assimilation et cette curiosité pour un modèle autre peut relever de la sensation du Divers évoquée précédemment. La répétition en décalage dans le temps peut s'apparenter à l'effet du *delay*² en musique électronique : il s'agit d'un effet *choisi* par le musicien (chanteur, guitariste) qui permet de fabriquer un écho au signal premièrement émis. Autrement dit, à la note première s'ajoute la même note, en retard, et un peu réverbérée, donc avec un effet ajouté à la première note. Ce procédé donne de la résonance au son. On pourrait reprendre cet effet pour lire les deux frises chronologiques de l'histoire littéraire métropolitaine puis martiniquaise. La note première est émise par la métropole, la Martinique répète en décalage, un peu plus tard, de plus loin, le son premier. Elle fait écho mais s'approprie également la note, il y a un effet, un travail porté à partir de la note première. Deux notes se font donc entendre en écho, avec des effets différents.

Pour illustrer la surimpression et le décalage dans le temps, nous pouvons évoquer le mouvement littéraire du Parnasse qui a fleuri en métropole dans la deuxième moitié du XIX^e et qui connaît ses débuts en Martinique au début du XX^e siècle. On retrouve cette tendance dans l'écriture de Victor Duquesnay qui semble avoir beaucoup emprunté au symbolisme et à Baudelaire par ses évocations très matérielles et sa mélancolie. Le poème « Sous son chapeau rustique » fait écho au poème « À une passante » (1855) de Baudelaire :

À Victor Planche

Sous son chapeau rustique encore je crois la voir,
 Les yeux baissés, passer avec ce doux sourire
 Où son âme naïve et pure semblait luire
 Et se réfléchir, claire, ainsi qu'en un miroir.
 Sa démarche était lente et le long du trottoir,
 Svelte, sous la dentelle et le fin cachemire,
 Elle glissait, avec le soupçon qu'on admire.
 Nos regards épiaient l'éclair de son œil noir.
 La croisant en chemin moins timide et moins belle,

2 *Delay* : retard, retardement, délai.

Ce soir, comme vous, ami, je me le rappelle,
 Près de l'aimable enfant, j'ai rêvé d'être heureux...
 Et par le souvenir, je la revois encore,
 Plus fraîche qu'une fleur, plus fraîche que l'aurore,
 Sous un chapeau rustique, ombrageant ses beaux yeux. (Duquesnay,
 1903 : 182)

L'attention aux tissus et l'association entre « œil noir » et « éclair » dans le deuxième quatrain renvoient à la passante des *Fleurs du mal*. Si le titre du recueil de Duquesnay suppose l'évocation de son île sous le prisme du féminin, ce poème ne fait que peu surgir la Martinique. Celle-ci est présente en filigrane et l'on saisit que l'acclimatation, la transposition n'est pas tout à fait accomplie. Le *topos* de la rencontre se trouve à peine exotisé. La femme est impersonnelle, passante également dans son identité martiniquaise. Duquesnay se prête ici à l'exercice du sonnet et à une variation autour de la rencontre amoureuse en ville. Le jeu sur le vers initial et le vers final donne une impression de rotondité et de répétition qui marque l'originalité du poète. Celle-ci peut être également saisie dans le dialogisme et dans l'interpellation adressée au lecteur grâce à l'apostrophe. Le poète partage un moment de connivence avec lui en racontant une anecdote. L'oralité inhérente à ce poème peut être rapprochée de la pratique du conte antillais, proféré devant un auditoire hélé à multiples reprises, appelé à répondre au conteur. Le travail du poète surgit dans la transposition, dans le détournement ; il endosse un *ethos* de conteur, faisant du lecteur son auditeur. Nous pouvons donc affirmer qu'il y a mimétisme et travail sur le modèle, déplacement dans l'espace et le temps, une modulation dans la situation d'énonciation si bien que dans « Sous son chapeau rustique », le lecteur retrouve « presque le même, mais pas tout à fait », que Bhabha emprunte à Freud (Bhabha, 1994 : 153). Le dialogisme apparaît à la fois comme une façon de s'appropriier le code colonial et de le détourner et comme une réponse aux codes coloniaux s'apparentant à la pratique du *Writing back*.

Mimicry et menace

Dans le chapitre IV des *Lieux de la culture*, intitulé « Du mimétisme et de l'homme : l'ambivalence du discours colonial », Homi Bhabha entreprend de définir la notion de « *mimicry* » — dont la traduction est proche de mimétisme. Il explique :

Si nous faisons appel à une figure freudienne pour aborder ces questions de textualité coloniale, cette forme de différence qu'est le mimétisme — *presque le même, mais pas tout à fait* — va s'éclaircir. Lorsqu'il écrit sur la nature partielle du fantasme, prise, *improprement* entre l'inconscient et le préconscient, rendant problématique, comme le mimétisme, la notion même d'« origine », Freud a ceci à dire :

« Leur provenance reste ce qu'il y a de décisif pour leur destin. On ne peut que les comparer aux métis de races humaines qui, en gros, ressemblent déjà aux Blancs, mais qui trahissent les ascendances de couleur par tel ou tel trait frappant et, de ce fait, demeurent exclus de la société et ne jouissent d'aucune des prérogatives des Blancs. »
Presque le même, mais pas blanc : la visibilité du mimétisme est toujours produite sur le lieu de l'interdiction. C'est une forme de discours colonial énoncé *inter dicta* : un discours à la croisée du connu et du permmissible et de ce qui, bien que connu, doit rester dissimulé ; un discours énoncé entre les lignes et, à ce titre, à la fois contre les règles et dans les règles. (Bhabha, 1994 : 153-154)

Ainsi est posée la notion de mimétisme qui implique la confrontation à une altérité et un détournement, puisque l'imitation pure est impossible, interdite. Proche des idées du *Writing back*, Homi Bhabha soutient l'idée selon laquelle il y a reproduction de formes, de sujets coloniaux dans les œuvres des colonisés et que cette forme de mimétisme serait porteuse d'une part de contestation, de menace :

La *menace* que fait peser le mimétisme est sa double vision qui, en dévoilant l'ambivalence du discours colonial, démolit aussi son autorité. Et cette double vision est un résultat de ce que j'ai décrit comme la représentation / reconnaissance partielle de l'objet colonial. (Bhabha, 1994 : 152)

L'on comprendra donc que le sujet colonial peut se réapproprier l'espace par le mimétisme. La réappropriation des clichés coloniaux en fait surgir le caractère artificiel : cette performance des codes coloniaux en dévoile la vacuité et c'est là toute la menace de la *mimicry*. Le poète avance masqué sous le signe du même mais dévoile une différence, une appropriation et donc une remise en question du modèle. Pour Chantal Maignan-Claverie, la littérature du début du xx^e siècle aux Antilles prend « une allure dramatique et fantasmatique », relevant ainsi de la « transgression plutôt que de l'imitation » (Maignan-Claverie, 2005 : 107). Si la critique illustre son propos à partir de la négritude, d'Aimé Césaire et Glissant, on peut voir dans le corpus étudié des manifestations de la transgression, comme le signale Chantal Maignan-Claverie à propos de l'imitation :

Dans l'ordre de la création artistique, la théorie du sujet doit être totalement repensée : l'auteur qui s'autorise et procède de son œuvre, s'élabore à travers elle tout autant qu'il la travaille et la crée. Il déborde toujours mystérieusement de cette présence à soi que l'on appelle conscience. C'est pourquoi le critique qui considère l'histoire littéraire dans sa durée est en droit de ne pas se limiter aux intentions explicites des écrivains. Par exemple, il peut estimer que même la pulsion mimétique de l'écrivain, qui prend pour modèle les

œuvres exogènes qu'il admire, correspond moins à un acte d'inféodation qu'à une étape obligée dans un long processus de libération ».
(Maignan-Claverie, 2005 : 98)

Cette reprise et transgression des codes coloniaux ou exotiques (selon son acception pré-segalenienne) est perceptible dans la poésie martiniquaise du tournant du XIX^e et elle relève parfois de la remise en question, voire du défi. En effet, le poète remet en question les codes coloniaux, l'assimilation à la France et la fiction de soi pour proposer un discours plus authentique sur son identité et son île. En ce sens, il s'agit d'une reconquête de soi par un abandon du modèle colonialiste, ce qui met en danger l'hégémonie culturelle, le discours colonial français.

On peut percevoir en filigrane cette menace dans le poème de Daniel Thaly, « Inutile Eden », tiré de *Chansons de mer et d'outre-mer*. Le poète y décrit la Dominique (non pas la Martinique) comme un paradis vain pour en déplorer la vacuité. Il y a avant tout une dimension galante puisque le paradis paraît bien terne sans la présence de la femme aimée pour l'enchanter. En effet, après avoir proposé une description au présent de l'île, son histoire, sa nature, Thaly propose une *volta* amoureuse :

Or, cet admirable pays,
Qui me serait un paradis
Si vos grands yeux mélancoliques
Avaient miré ses belles lignes,
M'a paru bien morne sans vous.
Mais quel cadre ferait cette Île
Pour un bonheur ardent et doux,
Que ses soirs seraient enivrants ?
Que ses aubes seraient belles,
Vus à travers le regard clair
De l'Amour,
De l'Amour qui donne une âme
Aux splendeurs variées des choses
Et sans lequel
L'Océan et le Ciel
Et les jardins chargés de roses
Ne sont que de ternes miroirs ! (Thaly, 1911 : 51)

Si Thaly inscrit bel et bien ce poème dans la poésie amoureuse, on peut voir aussi qu'il maîtrise et détourne les clichés du paradis insulaire. Il va à rebours du stéréotype des Antilles heureuses pour faire du paysage un lieu mélancolique et morose. Le poète « performe » les codes coloniaux et les détourne en allant à fond dans l'exotisme pour proposer un faux éloge, un éloge en clair-obscur de l'île. En feignant de ne pas les voir, Thaly expose les codes de l'exotisme, tout en les retournant, en dévoilant leur vacuité. L'intention première semble être d'éla-

borer un poème galant mais si l'on suit le raisonnement de Homi Bhabha, il y a toujours une part plus ou moins volontaire de contestation. Thaly dépasse ici la « pellicule » exotique, interroge les codes coloniaux et littéraires de l'exotisme évoqué, en dévoilant leur viduité. L'Éden apparaît comme un éden tout en surface ; le paysage représenté diffère du paysage vécu.

Le poète martiniquais s'imprègne des codes pour les restituer mais jamais exactement, si bien qu'il produit une poésie nouvelle, après un travail d'acclimatation, de déplacement. C'est presque le code colonial, le code métropolitain, mais on y ajoute un effet de distorsion. Le code assimilé peut être ensuite subverti. Cet effet inhérent à la poésie martiniquaise présente un danger pour l'ordre établi puisqu'il remet en cause plus ou moins consciemment ces codes coloniaux désuets et le statut de la métropole comme modèle. En l'imitant, le Martiniquais s'en différencie progressivement et montre son identité, sa poétique, sa diversité. Le poète répond aux clichés coloniaux par ce *writing back*.

En effet, la prise de parole inhérente au poème devient originale quand elle est dotée d'une dimension orale à laquelle s'ajoute la pratique du créole, langue vernaculaire en Martinique. Faire place à cette langue est peu commun au début du xx^e siècle dans la poésie et cela permet au Martiniquais d'affirmer son identité, sa diversité au sens où le langage créole échappe à une perception immédiate de la part du lecteur étranger à cette langue. Par le recours au créole et à la forme orale empruntée au conte antillais, l'auteur propose un regard différent sur la réalité connue. L'oralité permet une prise de liberté dans la forme : les tableaux et les scènes représentés s'animent, et les personnages convoqués deviennent actifs et bruyants. L'exemple de Draïta Houël peut être ici convoqué : il s'agit d'une mulâtresse qui propose une poésie innovante par sa forme et par sa transcription du paysage martiniquais. Les codes exotiques évoqués en première partie (tableaux, nature splendide, sentiment d'étrangeité concernant le paysage, désintérêt pour les réalités sociales), laissent place à une prise de parole dialogique. Le peuple créole surgit dans le poème, il est donné à entendre : le *writing back* permet ici de comprendre la poésie comme une stratégie pour reconquérir la parole, la distribuer. Le poème « *Pa tué co zote* » (Ne vous tuez pas) qui décrit la vie indolente en Martinique — *topos* exotique — est révélateur de la subversion des codes coloniaux et de l'appropriation de la parole :

On passe le jour dans sa berceuse — à jaser de choses puériles. —
De rester belle, ce grand souci, — on se donne les petits moyens : —
jasmins cueillis dans la rosée, racine séchée de vétiver... — On coud
des sachets de senteur, — de ralanga, de patchouli. — Toujours,
on devance la pendule, — on dit « dix heures, deux heures, quatre
heures » — même si l'aiguille marque moins le quart ! — Qu'est-ce
que ça fait ! on a le temps. — On se sauve les unes chez les autres,
— par la petite porte du jardin ; — on se dit toujours « à bientôt »
« à tout à l'heure ! » « on vous attend »... — on appelle, par les per-
siennes, — la marchande de friandises — « tablette coco, chadèque
glacé »... (Houël, 1916 : 15)

Ici la poète donne la parole aux personnages féminins de la Martinique — mulâtresses et marchandes — grâce à une forme qui transcrit à la fois la polyphonie et la libération des codes poétiques occidentaux. L'impression qui découle de ce poème est que le lecteur est confronté à d'Autres : par le recours aux tirets, la poète fait surgir tous les éléments du tableau en même temps. Les paroles s'inscrivent dans le paysage et le quotidien martiniquais est rendu à la fois dans sa langueur et dans ses actions. Le début du passage transcrit une certaine dimension magique, non expliquée, à travers la mention d'une nature mystérieuse et inquiétante. Par ce dernier aspect, la poésie de Draŝta Houël semble révéler que la possession du paysage, de l'île n'est pas absolue, contrairement aux présupposés coloniaux et à l'idée que l'homme est maître de la nature de l'île conquise.

Les poèmes de la section « Créoleries » du recueil de la poète sont écrits en créole et suivis systématiquement d'une traduction. L'étude de celle-ci montre l'inadéquation des cadres linguistiques métropolitains à la réalité martiniquaise ; l'auteure représente une réalité propre à son île par sa langue et par les éléments culturels convoqués. Dans « *Adieu bonheu !* » paru dans le *Mercure de France* en juin 1931, le terme créole « zombi » est traduit par « lutin » ou « farfadet » ôtant le mystère et effaçant la menace. Le recours au créole et aux éléments de la culture créole permet de représenter le paysage réel dans sa richesse, s'émancipant du regard métropolitain. Ici nous avons l'exemple d'une transplantation de la parole martiniquaise vers la métropole et donc de l'impuissance de la langue métropolitaine à dire la vie des Antilles.

Le créole et les réalités populaires font partie du charme du paysage dans l'évocation poétique, acquérant une dimension mystique. L'hermétisme de certains termes, de certaines situations présente une réalité qui peut échapper au lecteur métropolitain et le déranger. Rappelons que les textes en créole de l'écrivaine ont été traduits lors de leur publication dans les journaux métropolitains. Ainsi Draŝta Houël semble marquer la fin de la société d'habitation, la fin de la compréhension totale de l'île, laissant place à davantage de mystère. La complexité de la population, du quotidien et de la parole martiniquaise émergent et contredisent l'esthétique de carte postale, de l'image nette et maîtrisée par le regard métropolitain, laissant place à une identité et à une langue propre, qui se distinguent des cadres métropolitains et s'y opposent.

Conclusion

Nous avons pu observer dans la poésie martiniquaise du tournant du XIX^e siècle le passage de la construction de soi suivant le modèle colonial blanc engendrée par l'aliénation culturelle à un processus de création qui passe par un travail littéraire sur l'*ethos* et la sensation du Divers comme regard sur le monde. Il faut donc voir dans la fiction de soi un processus de création, de construction qui peut témoigner de l'aliénation mais aussi du *Writing back* et donc de la menace. Cette construction de soi se joue dans la dialectique du même et du

différent ; elle imite et interroge le modèle colonial. La fiction de soi apparaît comme un détour dans la poésie postcoloniale puisqu'elle témoigne de l'aliénation culturelle, mais elle consiste également en une remise en question des codes coloniaux imposés dans les représentations martiniquaises. L'imposition du modèle amène le poète martiniquais à se réfléchir et à se penser et, en se voilant, à se dévoiler. Le poète ne se dit pas directement, il passe par le détour de l'imitation, de la fiction de soi en se présentant comme *exote*, en abhorrant un regard extérieur pour dire le paysage vécu, le réel connu. L'action de (se) feindre par la poésie relève du processus du voilement : le poète avance masqué. Il faut donc souligner la part de création, de production poétique dans la littérature décriée par *Légitime Défense* et les critiques postérieures au sens où il y a fiction de soi et du paysage. Cette poésie du tournant du XIX^e siècle joue sur la fiction et l'*ethos* de l'auteur et présente une avancée dans l'affirmation poétique de l'identité martiniquaise. Le poète est en quête de lui-même et de l'authenticité de sa représentation. Sa position relève du choix poétique qu'il ne faut pas nier : il travaille à partir du modèle tout en jouant de ses codes et de la fiction. La poésie interroge l'identité, l'inscription du poète dans son île, et pose le problème de la fidélité à la vie du poète : les poèmes à tendance autobiographique brouillent les repères et font du poète un étranger à son île, un *exote* quand il évoque son île natale. Le poète martiniquais, en voulant être autre que lui, propose un discours finalement très personnel sur son rapport à soi, à son paysage. Par la pratique du détour et l'*ethos* choisi, il dévoile le poids du colonialisme et détourne les codes littéraires et coloniaux imposés. On peut ici renverser l'aphorisme de Renan convoqué plus haut « Ce qu'on dit de soi est toujours poésie », pour avancer, comme nous l'avons montré, que la poésie dit toujours quelque chose de soi. Enfin, il est intéressant de voir comment Renan, écrivain métropolitain qui produit son œuvre autobiographique en 1883, propose un discours qui peut s'appliquer à ses contemporains Martiniquais. Le Divers permet ici de mettre en lien, de tresser des rhizomes plutôt que de voir un mimétisme dichotomique. Presque le même, mais différent, poétique, poétisé.

Œuvres citées

- ACHARD, Marcel, *La Muse pérégrine*, Paris, E.-H. Guitard Éditeur, 1924.
- ANTOINE, Régis, *Les écrivains français et les Antilles, des premiers Pères Blancs aux Surréalistes Noirs*, Paris, G-P. Maisonneuve et Larose, 1978.
- ASHCROFT, Bill, GRIFFITHS, Garreth et TIFFIN, Helen, *The Empire Writes Back, Theory and Practice in Post-colonial Literatures*, Londres, Routledge, 1989.
- BARON, Clémentine, « Pierre Loti et Victor Segalen : l'exotique et l'exote », *Le Magazine littéraire*, 521, « Éloge du voyage », 2012, p. 52.
- BHABHA, Homi, *Les Lieux de la culture*, trad. Françoise Bouillot, Paris, Payot, 2011 [1994].
- CORZANI, Jack, *Les littératures des Antilles-Guyane françaises*, tome I. *Exotisme et Régionalisme*, Fort-de-France, Desormeaux, 1978.
- DUQUESNAY, Victor, *Les Martiniquaises*, Paris, Fishbacher, 1903.

- GLISSANT, Édouard, *Traité du tout-monde, Poétique IV*, Paris, Gallimard, 1997.
- HOUËL, Draža, *Cruautés et tendresses : vieilles mœurs coloniales françaises*, précédé de *Les Vies Légères*, Paris, L'Harmattan, 2020 [1916].
- LEMERLE, Émile, *Loisirs d'un aveugle, Poésies*, Paris, Librairie française, E. Maillet, Libraire-Éditeur, 1865.
- MAIGNAN-CLAVERIE, Chantal, *Le métissage dans la littérature des Antilles françaises, le complexe d'Ariel*, Paris, Karthala, 2005.
- MENIL, René, *Tracées : Identité, négritude, esthétique aux Antilles*, Paris, Robert Lafont, 1981 [1942].
- MOUDILENO, Lydie, *L'écrivain antillais au miroir de sa littérature*, Paris, Karthala, 1997.
- MOURA, Jean-Marc, *La Littérature des lointains, Histoire de l'exotisme européen au XX^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 1998.
- NTONFO, André, « Écriture romanesque, appropriation linguistique et identité dans la Caraïbe francophone ; le cas de la Martinique », Christiane Albert (dir.), *Francophonie et identités culturelles*, Paris, Karthala, 1999.
- RENAN, Ernest, *Souvenirs d'enfance et de jeunesse*, Paris, Calmann Lévy Éditeurs, 1883.
- SEGALEN, Victor, *Essai sur l'exotisme*, Paris, Le livre de poche, « Biblio essais », 2019 [1986].
- THALY, Daniel, *Chansons de mer et d'outre-mer*, Paris, Éditions de la Phalange, 1911.
- *L'île et le voyage, petite odyssée d'un poète lointain*, Paris, Le Divan, 1923.

Coïncidences de soi : l'autobiographique par mégarde dans *Histoire de l'œil* de Bataille

Rodolphe Perez
perodolphe@gmail.com
Université de Tours, ICD EA 6297

RÉSUMÉ. La création littéraire chez Bataille s'inaugure avec un texte aux allures surréalistes, à l'intrigue exubérante. *Histoire de l'œil*, paru en 1928, est une étonnante fiction qui ne peut pas être biographique. Pourtant, l'auteur découvre *a posteriori* combien des éléments intimes apparaissent dans ce récit. Relue par Bataille lui-même, plus tard, l'œuvre se présente comme une création détournée du moi inconscient.

Il tente d'abord d'échapper à son histoire personnelle en rompant avec le nom du père par le jeu du pseudonyme pour retrouver, comme malgré lui, des images personnelles d'une réalité autobiographique : l'œuvre prend la forme d'une catharsis involontaire.

MOTS-CLÉS : psychanalyse, père, pseudonyme, inconscient, mémoire

ABSTRACT. Bataille's literary creation opens with a surrealist look, with an exuberant plot. *Storie of eye*, published in 1928, is an amazing fiction that cannot be biographical. However, the author discovers afterwards how many intimate elements emerge in the text. Reread by Bataille himself, the work appears as a creation diverted from the unconscious self.

He first tries to escape his personal history, breaking with the father's name through the use of a pseudonym. But he finds, perhaps in spite of himself, personal images of an autobiographical reality: literary work becomes an involuntary catharsis.

KEYWORDS: psychoanalysis, father, pseudonym, unconscious, memory

Le premier récit de Georges Bataille, *Histoire de l'œil*, paru en 1928, met en scène des aventures aux allures surréalistes d'un groupe de jeunes gens en quête d'expériences érotiques. Fiction, ce texte se révèle pourtant porteur d'une mise en scène autobiographique détournée. Deux textes faisant suite au récit cherchent à tracer des liens entre la fiction et la réalité. Ils développent les rapports entre les faits de la fiction et les faits personnels. Bataille y confie combien des images *a priori* gratuites sont des détournements du réel dont il n'a pas eu conscience en écrivant. « Coïncidences » et « Réminiscences » constituent les deux versions d'un même texte. Le premier suit l'édition de 1928. Il est renommé et remanié à partir de 1947.

De plus, le roman résulte de la psychanalyse qu'il avait menée auprès d'Adrien Borel. Alors que Bataille cherchait à oublier, l'effet est inverse : « je croyais ainsi, au début, que le personnage qui parle à la première personne n'avait aucun rapport avec moi ». Ainsi, il s'agira d'étudier de quelles manières l'écrivain, en opérant un recul critique sur un texte de fiction, analyse la dissémination d'éléments autobiographiques, faisant de l'œuvre une réécriture de soi, appuyée par des « coïncidences » inconscientes. L'élaboration progressive d'un « mentir-vrai » permet alors de découvrir soi-même derrière le masque de la fiction et préside à une anthropologie du moi. Si l'auteur débute en littérature en sabotant le nom du père, comme pour s'en affranchir et quitter la généalogie vécue, il s'y retrouve malgré lui au détour d'un matériau scripturaire qui semble parler à sa place.

Un re-nom ludique ou l'évitement de l'auctorialité

Dès sa première œuvre, Bataille refuse son patronyme civil pour lui préférer un pseudonyme aux allures ludiques. Effectivement, son premier récit, qui paraît en 1928, est signé Lord Auch. Un narrateur non-nommé raconte à la première personne les déambulations érotiques d'une jeune femme avec le narrateur et évoque de nombreuses scènes d'orgie. Il y est notamment question de l'éducation sexuelle de leur amie Marcelle qui, ayant été découverte par ses parents en pleins ébats, finit internée. Cette initiation à l'érotisme parfois violent laisse place à des images fortes tournant autour de l'œil : il y a des « histoires » de l'œil. Les différents titres de chapitre témoignent de cette diversité du référent. Ce texte est placé sous l'égide de la duplicité. L'auteur se désigne lui-même comme farce puisque Lord Auch – le pseudonyme qu'utilise Bataille – affirme l'autorité littéraire en assumant le nom de l'auteur et, simultanément, nie toute paternité bataillienne. En effet, le nom arbore son caractère fictif et invraisemblable. L'édition de Pauvert, quatrième édition du texte, en 1967, rétablira l'identité de l'auteur alors que Bataille est mort depuis cinq ans. Du reste, ce texte apparaît comme une œuvre de l'entre-soi : la lecture est discrète, les exemplaires s'échangent entre convertis et quelques heureux inconnus. Bataille ne fait aucune promotion du livre, il apparaît même qu'il le cache ; la parution fonctionne sur le mode du jeu en assurant un nom qui s'autodétruit, tout en se subs-

tituant à un véritable patronyme, dont il s'agit de se défaire. Ainsi, l'expérience originelle de l'écriture littéraire naît-elle sous l'égide du masque. Elle marque le croisement entre la création et la récréation ; une récréation qui prend la forme d'une re-création de soi :

La pseudonymie crée par cette désignation neuve de soi des jeux de dédoublement infiniment interprétables : le faux nom introduit entre soi et ce double, entre fiction de soi et vérité de soi accessible seulement à ce prix, mille postures possibles de masquage ou de démasquage, mille configurations de l'écart ou du rapprochement avec soi-même comme un autre. S'attribuer un pseudonyme est un acte de libération [...] (Burgelin, 2012 : 21).

L'écrivain se libère de ce qui le contraint dans le nom. Il s'arrache à une filiation douloureuse ou problématique. Il recourt irrémédiablement au jeu comme affirmation de la duplicité. D'une certaine manière, il rejoint le « mentir-vrai » d'Aragon : assumer la fiction permet d'y chercher des vérités. Puisque l'expérience fictionnelle est consciente et ne signifie plus perte de soi, elle permet la recherche de vérités authentiques. Ce faisant, Bataille se libère d'une double tutelle : celle de Dieu et celle du père. En effet, le texte « W.-C. » prévu comme préface au premier roman tisse des liens entre le sujet écrivain et les figures d'autorité qu'évacue le nom.

Histoire de l'œil est le fruit de la brève psychanalyse – elle ne dura qu'un an – que Bataille entreprit avec Adrien Borel, rompu aux premières méthodes freudiennes.

La plus grande efficacité du traitement de Borel fut, sans aucun doute, de laisser la vie se répercuter – et déborder – dans la littérature, déplaçant les obsessions de Bataille vers l'écriture, dérivant ses fantasmes vers le texte. La création d'*Histoire de l'œil* marqua la fin d'un silence et la naissance d'un écrivain. (Robert Moraes, 2011)

Le premier texte de Bataille associe la « naissance d'un écrivain » à l'usurpation du nom. L'écrivain qui naît s'affirme en faux, porte un masque qu'il tend. En déclarant clairement que l'auteur est masqué, Bataille crée un recul par rapport à son œuvre qui lui permet d'y projeter ses propres traumatismes. L'écart qu'il dessine autorise la liberté la plus totale et le recours à la fiction permet de mettre à distance une trop grande intimité. De cette manière, il peut initier le déploiement d'un imaginaire érotique dont la place sera grandissante dans son œuvre.

Il faudra attendre 1943 pour qu'il livre l'explication de ce pseudonyme. Cinq ans plus tard, une nouvelle édition de l'œuvre conserve le nom fictif de l'auteur et révèle une rupture évidente : la catharsis qu'opère le premier roman appartient à une autre personne. De son vivant, Bataille poursuit le jeu du nom Lord Auch en refusant que les nouvelles éditions prennent son nom à lui. Cette volonté de couper jusqu'au bout avec l'autre nom témoigne d'une hermétique

du système mis en place autour de Lord Auch et d'un refus de revenir sur ce qui a été liquidé par la psychanalyse. Effectivement la « préface » origine le pseudonyme choisi en lien avec Dieu : « Le nom de Lord Auch se rapporte à l'habitude d'un de mes amis : irrité, il ne disait plus "aux chiottes !", abrégé, disait "au ch". Lord en anglais veut dire Dieu (dans les textes saints) : Lord Auch est Dieu se soulageant » (Bataille, 1995 : 36). Mais Lord Auch est aussi Bataille se soulageant de Dieu. En 1914, Bataille se convertit. C'est aussi l'année où, avec sa mère, ils abandonnent le père Bataille, malade, pour fuir les bombardements : « j'allai voir un prêtre en août 14 et, jusqu'en 20, restai rarement une semaine sans confesser mes fautes ! En 20, je changeai encore, cessai de croire à d'autres choses qu'à ma chance » (Bataille, 1995 : 9). L'abandon de la religion est aussi dû à la découverte de Nietzsche et la mort de Dieu. Cela marque l'avènement de l'écriture. En effet, on peut rapprocher cette confiance d'une phrase du segment « Un peu plus tard » : « Écrire est rechercher la chance » (Bataille, 1995 : 43). Ainsi, abandonnant le père puis Dieu, la tentative de chance n'a d'autres issues ici que l'écriture. Lord Auch, en devenant le nom de l'auteur, marque la fin de l'autorité morale de Dieu sur le sujet et s'inscrit en lien direct avec la figure du père : « Ma piété n'est qu'une tentative d'élusion : à tout prix, je voulais éluder le destin, j'abandonnais mon père » (Bataille, 1995 : 9). Bataille a cherché à fuir la culpabilité d'avoir délaissé la figure paternelle malade. Ces différents renvois entre *Le Petit* et *Histoire de l'œil* se retrouvent également confirmés par un dernier élément de la « préface ». Bataille confesse une enfance traumatique qu'il explicite quelques années plus tard :

Un jour, une fille nue dans les bras, je lui caressai des doigts la fente du derrière. Je lui parlai doucement du « petit ». Elle comprit. J'ignorais qu'on l'appelle ainsi, quelquefois, dans les bordels.

Si j'évoque une enfance souillée et enlisée, condamnée à dissimuler, c'est la voix la plus douce en moi qui s'écrie : je suis moi-même le « petit », je n'ai de place que caché. (Bataille, 1995 : 9)

Le petit est à la fois l'enfant, l'anus et Dieu, seul terme qui prend une majuscule à chaque occurrence du texte. À l'image de l'œil qui dans *Histoire* a plusieurs référents, le petit devient l'objet d'une diversité de sens et rend possible de multiples interprétations : l'enfant Dieu, le Christ, est celui qui renaît ; l'anus divin renverrait à *L'Anus solaire* tout en témoignant du caractère transcendant de l'érotisme en tant que sujet suprême ; Di-Anus, entendu comme contraction, est également un pseudonyme que Bataille n'employa que peu et un personnage de *L'Impossible*. Finalement, ces superpositions convoquent la référence « aux chiottes » : Dieu se soulageant est évacué par *Le Petit* en tant que texte qui en révèle la supercherie — celle du pseudonyme — et par le petit en tant qu'organe. Puis, une dernière fois, Dieu est évacué par le « petit écrivain » d'*Histoire de l'œil* comme auteur naissant.

Lord Auch est le premier pseudonyme de Bataille et porte en lui les différentes thématiques qui irriguent son écriture comme la question du divin et l'érotisme, ainsi que les parallélismes profonds qui peuvent exister entre les deux. Il s'appuie aussi sur des éléments très intimes de l'auteur, dont le texte est la catharsis. Ainsi, cette première substitution du nom démontre combien l'écriture s'inscrit dans une possibilité d'affirmer l'individu singulier tout en le recréant à la faveur d'un pseudonyme. Elle s'impose comme libération de l'accidentel et du contingent de l'histoire personnelle. « Si "Dieu" fut des siècles durant la garantie d'un sens [...], le souvenir d'une transcendance perdue s'est peut-être réfugié dans le nom, héritage de jadis et d'ailleurs, reliquat d'une histoire devenue énigme » (Burgelin, 2012 : 337). L'énigme en jeu ici a tenté d'être résolue par la psychanalyse. Deux textes de Bataille, faisant suite à *Histoire de l'œil*, cherchent à tracer des liens entre la fiction et l'intimité biographique. Ils témoignent également de liens de plus en plus évidents entre le père et Dieu.

L'écriture comme retour inconscient à soi

Contrairement à d'autres textes de Bataille où un flou persiste, *Histoire de l'œil* n'apparaît jamais comme un texte autobiographique. L'artifice y est affirmé, le sujet-narrateur est présent dans l'action et les faits fictifs comme personnage à part entière. Ce texte est pourtant celui autour duquel Bataille explicite le plus les liens intimes. Il les a découverts bien des années après. Le texte sert d'exutoire mais lui apparaît comme un jeu d'écriture qui vise à évacuer des images de violences sexuelles en les poussant le plus loin possible. Deux textes font suite au roman qui développent les rapports entre les faits de la fiction et les faits personnels. Bataille se rend compte combien certaines images *a priori* gratuites sont des détournements du réel dont il n'a pas eu conscience. Il semblerait que « l'écriture [donne] une scène et une issue » (Burgelin, 2012 : 317) au tourment du nom : le texte excède son auteur.

« Coïncidences » et « Réminiscences » constituent les deux versions d'un même texte. Le premier suit l'édition de 1928. Il est renommé à partir de 1947, soit cinq ans après la « préface ». Les deux textes écrits à la première personne, comme le roman, apportent pourtant une autre voix : celle de l'auteur qui se cache derrière le pseudonyme, que l'on sache ou non qu'il s'agit de Bataille. Ils reviennent sur le processus d'écriture et servent à le légitimer. Bataille explique sa surprise de retrouver des éléments de sa vie alors qu'il croyait précisément écrire pour oublier. Voici l'ouverture de la première version du texte (Bataille, 2004 : 102) :

Pendant que j'ai composé ce récit en partie imaginaire, j'ai été frappé par quelques coïncidences et comme elles me paraissent accuser indirectement le sens de ce que j'ai écrit, je tiens à les exposer.

J'ai commencé à écrire sans détermination précise, incité surtout par le désir d'oublier, au moins provisoirement, ce que je peux être ou faire personnellement.

Le titre du texte est ainsi défini : il cherche à démontrer comment des faits fictifs qui devaient détourner le traumatisme réel se retrouvent inconsciemment exprimés. Il propose des « coïncidences » avec l'histoire personnelle. S'il cherchait à oublier, l'effet est inverse. Ces « coïncidences » découvertes réaffirment un sujet : « je croyais ainsi, au début, que le personnage qui parle à la première personne n'avait aucun rapport avec moi » (Bataille, 2004 : 102). Bataille y évoque des épisodes particuliers, comme la découverte de la corrida et l'énucléation de Granero : « Si j'avais inventé qu'on arrachait l'œil au prêtre mort, c'est parce que j'avais vu une corne de taureau arracher l'œil d'un matador ». Il transforme des images sur le mode obscène. Cette superposition rejoint la première superposition de l'image de la jouissance à l'image de la défécation chez le père. Il insiste essentiellement sur ses parents : sur la cécité du père, qui entre en opposition directe avec les expériences visuelles qui sont celles de l'enfant et à partir desquelles il écrit. La mère est évoquée comme devenant folle, « mania-co-dépressive ». Il dresse le portrait d'une enfance chaotique, autant sur le plan intérieur qu'extérieur puisque la guerre joue un rôle important dans la séparation de la famille. C'est à la suite de la fuite et de l'abandon du père que la mère devient folle. Ces « coïncidences » sont aussi l'occasion d'hypothèses. Bataille évoque les différentes possibilités qu'offre sa prise de conscience : il évacue l'idée d'une Marcelle qui représenterait sa mère, puisqu'elle renvoie à une autre jeune fille qu'il a rencontrée dans un café.

Dans « Réminiscences », deux photographies dans un magazine éveillent le souvenir par lequel Bataille croise les informations. Le texte prend donc racine dans une expérience visuelle qui convoque la mémoire. Il s'agit du récit d'une promenade nocturne dans des ruines. Cette première image rappelle le lieu dans lequel évoluent les personnages du roman, proche des topos gothiques et de l'univers sadien. Lors de cette escapade, le narrateur est suivi par de « chastes jeunes filles » (Bataille, 2004 : 47) et sa mère. Il assiste à ce qui semble être l'apparition d'un fantôme. Le fantôme qui apparaît symbolise le retour d'un passé, dont le texte se fait l'écho en exploitant les « coïncidences » de la vie ou les hasards par lesquels certains événements apparemment sans corollaire se renvoient l'un à l'autre. On retrouve l'image du père malade et aveugle déjà présente dans la première version. L'enfant voit le père uriner sur son fauteuil dans un pot. Il atténue cependant certains détails. Le texte est moins violent dans la description que le premier. Lors de la « mixtion », les yeux se lèvent, deviennent « presque blancs » (Bataille, 2004 : 48). La mère sombre lentement à son tour, puisqu'elle devient folle et tentera de se suicider, ce que névoque pas la première version. Bataille mentionne également l'épisode de la mort de Granero : « L'arrachement de l'œil n'était pas une invention libre mais la transposition sur un personnage inventé d'une blessure précise reçue sous mes yeux par un homme réel » (Bataille, 2004 : 48). La multiplication des adjectifs montre son

insistance à expliquer ces « coïncidences » qui le surprennent. Du reste, il justifie l'image des testicules de taureau présentes dans le roman et renvoie directement à Borel, ce qu'il ne faisait pas dans la première version. Il introduit ainsi le lien. Parlant d'un « médecin de [s]es amis », il confie que ce dernier lui montra un trait d'anatomie où il vit « que les testicules des animaux et des hommes sont de forme ovoïde et qu'ils ont l'aspect et la couleur du globe oculaire » (Bataille, 2004 : 48). Dans « Réminiscences » cette image prend son origine directement dans la psychanalyse. Enfin, Bataille l'exprime très clairement : « Ceci peut-être éclairer l'*Histoire de l'œil*. » (Bataille, 2004 : 48).

Le processus d'écriture se présente comme la modification d'un matériau : « L'invention d'un pseudonyme devient ainsi l'instant premier de la création littéraire, quand l'écrivain transforme son nom en une fiction, en un énoncé poétique neuf » (Burgelin, 2012 : 21). Transformer le nom c'est aussi transformer l'histoire qu'il véhicule et le travail s'accomplit autour d'un événement auquel la fiction se substitue. Il fonctionne comme le nom de l'auteur : il surgit dans le roman en portant le masque et l'artifice.

Je ne m'attarde jamais aux souvenirs de cet ordre, parce qu'ils ont perdu pour moi depuis longtemps tout caractère émotionnel. Il m'a été impossible de leur faire reprendre vie autrement qu'après les avoir transformés au point de les rendre méconnaissables au premier abord à mes yeux et uniquement parce qu'ils avaient pris au cours de cette déformation le sens le plus obscène. (Bataille, 2004 : 106)

La seconde version propose une variante moins violente. Ainsi, à la négation totale de « ne... jamais » succède le modélisateur « d'habitude » qui atténue le propos. La seconde phrase supprime la présence de Bataille pour avancer un propos moins personnel par la suppression des marques de singularité comme le pronom complément. La proposition est réduite. L'auteur met à distance les faits traumatiques en les autonomisant jusque dans la phrase : « Ces souvenirs, d'habitude, ne m'attardent pas. Ils ont, après de longues années, perdu le pouvoir de m'atteindre : le temps les a neutralisés. Ils ne purent retrouver la vie que déformés, méconnaissables, ayant, au cours de la déformation, revêtu un sens obscène » (Bataille, 2004 : 49). À ce titre, on peut dire que ce n'est plus le patient ou le fils qui parlent mais Bataille l'écrivain après l'épreuve de plusieurs années d'écriture. Derrière cette autonomisation, c'est l'auteur qui se déleste et parvient à s'affirmer à son tour : « Les dernières pages de ce livre (*Coïncidences*) sont là pour attester (on ne peut être plus explicite) que le pseudonyme choisi [...] surenchérit le nom du père — il est vrai, en le dramatisant — loin qu'il l'efface » (Surya, 1992 : 117). Le pseudonyme représente donc la dissimulation du nom mais surtout une issue aux impasses existentielles.

Dieu-le-père : une vision de la ruine

Des différents pseudonymes de Bataille, Lord Auch est celui qui renvoie le plus clairement à la figure paternelle et qui ancre donc la création dans une démarche – fût-elle inconsciente – autobiographique. Le récit qu'il signe propose une mise à mort du père sur les plans physique, intellectuel – par l'image de Dieu – et moral. En dehors même du sous-titre qui ferait de « W.-C. » une préface de *Histoire de l'œil*, « Coïncidences » convoque un imaginaire qui relie les deux textes autour de l'œil. Alors que le roman proposait plusieurs « histoires » et déjouait alors l'horizon d'attente, la référence au père lui offre une nouvelle légitimité : *Histoire de l'œil* n'est plus une succession d'histoires mais le récit d'un rapport singulier à l'œil entendu comme œil du père (Bataille, 2004 : 104) :

à sa paralysie et sa cécité était lié le fait suivant. Il ne pouvait pas comme tout le monde aller uriner dans les water-closets, mais était obligé de le faire sur son fauteuil dans un petit réceptacle et, comme cela lui arrivait assez souvent, il ne se gênait pas pour le faire devant moi sous une couverture qu'étant aveugle il plaçait généralement de travers. Mais le plus étrange était certainement sa façon de regarder en pissant. Comme il ne voyait rien sa prunelle se dirigeait très souvent en haut dans le vide, sous la paupière, et cela arrivait en particulier dans les moments où il pissait. [...] et ces grands yeux étaient donc presque entièrement blancs quand il pissait, avec une expression tout à fait abrutissante d'abandon et d'égarement dans un monde que lui seul pouvait voir et qui lui donnait un vague rire sardonique et absent (j'aurais bien voulu ici tout rappeler à la fois, par exemple le caractère erratique du rire isolé d'un aveugle ; etc., etc.). En tout cas, c'est l'image de ces yeux blancs à ce moment-là qui est directement liée pour moi à celle des œufs et qui explique l'apparition presque régulière de l'urine chaque fois qu'apparaissent des yeux ou des œufs dans le récit.

Ces yeux blancs qui remontent renvoient également à une image extatique. Elle superpose ici l'homme faible en train d'uriner et l'orgasme. Cela rappelle le prêtre qui, mort, garde les yeux ouverts dans le roman. Dans la seconde version, on note la multiplication du verbe « pisser » qui insiste et provoque face à l'usage plus conventionnel du verbe « uriner ». Cette substitution témoigne d'une libération du langage.

Bataille confesse un progressif rejet du père et un besoin de s'opposer à lui qui résulte logiquement, dans le cadre du texte, de la description physique. On peut comprendre alors la perte de légitimité du père comme conséquence de l'affaissement physique. Ce basculement dans le rapport affectif au père présente de nouveau deux versions. Dans « Coïncidences » on trouve une confiance personnelle (Bataille, 2004 : 104) :

J'avais environ quatorze ans quand mon affection pour mon père se transforma en haine profonde et inconsciente. Je commençai alors à jouir obscurément des cris que lui arrachaient continuellement les douleurs fulgurantes du tabès [...]. L'état de saleté et de puanteur auquel le réduisait fréquemment son infirmité (il lui arrivait par exemple de conchier ses culottes) était, de plus, loin de m'être aussi désagréable que je croyais. D'autre part, j'adoptai en toutes choses les attitudes ou les opinions les plus radicalement opposés à celles de l'être nauséabond par excellence.

La confiance est atténuée dans « Réminiscences » (Bataille, 2004 : 48-49) :

À la puberté, mon affection pour mon père se changea en une inconsciente aversion. Je souffris moins des cris que lui arrachaient sans fin les douleurs fulgurantes du tabès (que les médecins comptent au nom des plus cruelles). L'état de malodorante saleté auquel le réduisaient ses infirmités (il arrivait qu'il se conchie) ne m'était pas alors aussi pénible. En chaque chose j'adoptai l'attitude ou l'opinion contraire à la sienne.

Le passage de la « haine » à « l'aversion » est significatif. Le premier terme revêt un sens essentiellement affectif (en opposition à l'amour) quand le second exprime un dégoût profond. Dans les deux cas le recours au terme psychanalytique d'inconscient invite à ne pas oublier le recul avec lequel le propos est exprimé. Bataille recourt également à la litote dans la seconde version. Le propos est moins tranché. Il ne parle plus de « jouir » de la souffrance du père. Une fois de plus le propos est temporelisé par le recul et le temps qui le sépare du souvenir. L'indication de la « puberté » dans « Réminiscences » inscrit le propos dans une période de l'homme qui suscite régulièrement un rejet des figures parentales et concourt à atténuer le propos. Il déplace la volonté de sédition dans le régime de l'enfance et en fait une façon de s'opposer à l'autorité. Or si cette modalité pourrait réduire l'impact par son caractère puéril, elle marque un tournant conséquent dans l'évolution de Bataille puisqu'elle participe d'un rejet de l'autorité précisément comme manifestation de l'interdit et du silence. Elle ouvre la voie à l'écriture.

Le père malade est également décrit dans *Le Petit* à travers la perception sensible du fils, comme en témoigne l'ouverture du propos (Bataille, 1995 : 37) :

ce qui m'abat davantage : avoir vu, un grand nombre de fois, chier mon père. Il descendait de son lit d'aveugle paralysé (mon père en un même homme l'aveugle et le paralytique). Il descendait péniblement (je l'aidais), s'asseyait sur un vase, en chemise, coiffé, le plus souvent, d'un bonnet de coton (il avait une barbe grise en pointe, mal soignée, un grand nez d'aigle et d'immenses yeux caves, regar-

dant fixement à vide). Il arrivait que les « douleurs fulgurantes » lui arrachent un cri de bête, élançant sa jambe pliée qu'il étreignait en vain dans ses bras.

On retrouve une même image du père relativement statique, qui laisse échapper des cris de douleur. Il est alors comparé à une « bête ». La description du père pousse toujours plus loin la perte d'humanité. L'aveugle devient le dément avant d'être la bête. La première phrase offre une structure équivoque : effectivement le groupe complément « chier mon père » peut s'entendre comme le prédicat du sujet Bataille et non comme le complément de l'infinitif. Il renvoie alors une fois de plus à l'évacuation de Dieu qui préside au pseudonyme. On est tenté de voir dans ces différents textes qui proposent une image terrible du père une évacuation de la figure sur le même mode. Le père apparaît dès lors lié à Dieu par la façon dont il est congédié. La « préface » précise deux origines patriarcales. Tout d'abord la source de *Histoire de l'œil* est le complexe d'Œdipe : « Mon père m'ayant conçu aveugle (aveugle absolument), je ne puis m'arracher les yeux comme Œdipe » (Bataille, 1995 : 38). Cependant, l'aveugle n'est pas ici la figure mythologique mais le père, et l'enfant est celui qui voit tout, à l'image du poète. Il est donc celui qui rend compte de l'image et la transmet par l'écriture. Sa vision est accrue par la cécité du père qui parfois agit sans savoir qu'il est regardé. En effet, l'enfant est caché du père puisque ce dernier ne peut rien voir. Alors l'enfant voit sans être caché les choses que l'on ne voit que caché : l'intimité du corps, l'intimité du père, la défaillance. Cette vision qui est une histoire de l'œil et de l'apprentissage de la perception nourrit le roman. À ce titre Bataille confie des descriptions crues de l'état du père. La seconde origine patriarcale est celle de Dieu dans *Lord Auch*. Dieu se soulageant renvoie explicitement au portrait du père assis sur son « trône ». La description d'un père mourant et dramatisé confirme la mort de Dieu. Ces deux origines se réunissent dans l'image du père Bataille : « Ce qui m'abat davantage : avoir vu, un grand nombre de fois, chier mon père » (Bataille, 1995 : 37). Le sujet du verbe à l'infinitif est postposé, ce qui rend équivoque le sens de la phrase. On pourrait effectivement comprendre que c'est le père qui est évacué par le traitement psychanalytique. La phrase assume la double catharsis. Surya (1992 : 116) confirme ce rapprochement :

« Dieu se soulageant », Bataille en donne l'exacte explication dans les *Coïncidences* ; ce faisant, il ne fait pas que se réapproprier l'authenticité du récit (l'authenticité, non pas sa vérité), il en met à jour le substrat psychique. Qui ne verrait que cet homme se soulageant, yeux révoltés, sur sa chaise, [...] appelle comme un double amplifié, dramatisé, horrifique, celui que désigne le pseudonyme : l'omnipotent Dieu, impotent à son tour, et faisant sous lui.

D'autre part, une phrase du fragment « Absence de remords » rappelle le lien entre le père et Dieu par la médiation de l'organe sexuel : « Dieu n'est pas

un curé mais un gland : papa est un gland » (Bataille, 1995 : 41). Bataille réinvente le syllogisme pour superposer l'image du père et l'image de Dieu. Elles se rejoignent dans l'image du gland, elle-même – tout au long du roman – étant celle de l'évacuation par la jouissance.

La mise à mort du père n'est pas uniquement physique et intellectuelle mais aussi morale. En effet Bataille livre dans « Coïncidences » une scène de délire où le père insulte le médecin : « Le docteur s'était retiré avec ma mère dans la chambre voisine lorsque l'aveugle dément cria devant moi avec une voix de stentor : “Dis donc, docteur, quand tu auras fini de piner ma femme !” » (Bataille, 2004 : 105). On note le passage de « mon père » à « l'aveugle » qui met le père à distance et rompt toute filiation. Dans « Rémiscences » Bataille apporte de menues modifications qui ont pourtant un certain intérêt : « Le médecin rentré dans la chambre voisine avec ma mère, le dément s'écria d'une voix de stentor :

“DIS DONC, DOCTEUR, QUAND TU AURAS FINI DE PINER MA FEMME !” » (Bataille, 2004 : 49). Le père n'est plus « l'aveugle » mais « le dément » : il passe d'une maladie physique à une maladie mentale. De plus, la rupture de la filiation est accentuée par la suppression du complément circonstanciel « devant moi » qui supprime l'enfant : précisément, le basculement dans la folie et la référence à la sexualité des parents coupe la présence de l'enfant en renvoyant à un ordre de réalité auquel il n'appartient pas. Cependant, en liant le rejet d'une réalité rationnelle à la sexualité cette scène origine une des thématiques de l'écriture de Bataille. Enfin, sur le plan typographique, la majuscule succède à l'italique sans majuscule et accentue la mise en évidence de la phrase prononcée par le père. L'alinéa participe également de cela. Ce moment humiliant est aussi un moment fondateur : il est celui où périlite l'éducation du père. L'enfant découvre que les règles d'une « éducation sévère » reposent sur une illusion : ainsi s'écroule l'autorité du père. Les deux versions diffèrent de nouveau légèrement. Dans la première version Bataille écrit :

Pour moi, cette phrase qui a détruit en un clin d'œil les effets démoralisants d'une éducation sévère a laissé après elle une sorte d'obligation constante, inconsciemment subie jusqu'ici et non voulue : la nécessité de trouver continuellement son équivalent dans toutes les situations où je me trouve et c'est ce qui explique en grande partie *Histoire de l'œil*. (Bataille, 2004 : 105)

Voici la seconde version :

Il riait. Cette phrase, ruinant l'effet d'une éducation sévère, me laissa, dans une affreuse hilarité, la constante obligation inconsciemment subie de trouver dans ma vie et mes pensées ses équivalences. Ceci peut-être éclairer « l'histoire de l'œil ». (Bataille, 2004 : 49)

On note une fois de plus un effacement de la personnalité. Dans la seconde version, Bataille devient l'objet du point de vue grammatical alors qu'il est sujet

dans la première. Il introduit le rire : le père rit de démente, lui rit d'obscurité. Entre les deux versions Bataille a rencontré Bergson, il a défini son propre concept du rire qui, à l'image de l'érotisme, est devenu pour lui l'une des possibilités de l'expérience intérieure. Une fois de plus, la version remaniée de 1947 peut se lire à la lumière des théories de Bataille. L'effort d'impersonnalité y invite. D'autre part, effectivement, s'éclaire et s'explique *Histoire de l'œil* qui apparaît comme un roman du monde enfantin où de jeunes gens s'éduquent à la débauche. Les aventures de ce monde enfantin se déroulent sous les yeux aveugles d'adultes impuissants ou complices, précisément dans un lieu de « ruines ».

Bataille s'affirme comme écrivain dans les ruines du père et de Dieu. Il affirme progressivement l'autorité de l'écrivain en dilapidant un héritage traditionnel et rationnel pour construire une alternative. Son origine psychanalytique fait du roman une histoire de la vision des parents, de l'enfance et plus particulièrement du père. Il s'agit pour l'auteur d'évacuer à la lettre cette origine. De plus, *Histoire de l'œil* est aussi le deuil de Dieu. D'ailleurs les sonorités sont proches. Ce texte et ses suites, tout comme *Le Petit*, traduisent une perte de légitimité du père divin. Ensuite, promu au moyen de la clandestinité, le pseudonyme devient un écho de l'aveu de « l'inavouable » comme le démontrent « W.-C. », « Coïncidences » et « Réminiscences ». Enfin, visant l'impersonnalité par le recul de l'expérience, Bataille reconnaît en l'artifice une nécessité de recul à l'égard d'un vécu lourd et traumatique. Le texte apparaît comme un aveu ou l'expression d'un refoulé. Le sens réapparaît malgré l'intention de l'auteur qui était précisément d'écarter le biographique. Cependant, sans les explications de Bataille le lecteur n'a pas accès à cette signification intime. La disposition — le texte placé à la fin du roman, et non en introduction ou préface — engage également le lecteur à « suspendre sa crédulité » afin d'entrer dans un univers atypique qu'il ne faut pas rationaliser pour en apprécier la lecture.

Œuvres citées

- BATAILLE, Georges, *Le Petit*, Paris, J.-J. Pauvert, 1995.
 ———, *Romans et récits*, Jean-François Louette (dir.), Paris, Gallimard, 2004.
 ———, *Madame Edwarda, Le Mort, Histoire de l'œil*, Paris, 10/18, 2012.
 ———, *L'Impossible*, Paris, Minuit, 2013.
 BOWMAN, Sharon, « Recueillir l'abject : Bataille en Pléiade », *Critique*, 5, 2006, p. 416-425.
 BURGELIN, Claude, *Les Mal Nommés, Duras, Leiris, Calet, Bove, Perec, Gary et quelques autres*, Paris, Seuil, 2012.
 CAPERAN, Pierre-Olivier, « Improbable est le nom », *Lignes*, 2, 17, 2005, p. 81-91.
 CHAPSAL, Madeleine, *Les Écrivains en personne*, Paris, Union générale d'éditions, « 10-18 », 1973.
 CHATAIN, Jacques, *Georges Bataille*, Paris, P. Seghers, 1973.
 CORNILLE, Jean-Louis, *Les récits de Georges Bataille : empreinte de Raymond Roussel*, Paris, L'Harmattan, 2012.

- ERNST, Gilles et LOUETTE, Jean-François, *Georges Bataille, cinquante ans après*, Nantes, Cécile Default, 2013.
- FERRER, Daniel et LEBRAVE, Jean-Louis, *L'écriture et ses doubles : genèse et variation textuelle*, Paris, Centre national de la recherche scientifique, 1991.
- LOUETTE, Jean-François et ROUFFIAT, Françoise, *Sexe et texte : autour de Georges Bataille*, Lyon, PUL, 2007.
- LOUVRIER, Pascal, *Georges Bataille : la fascination du Mal*, Paris, Éditions du Rocher, 2008.
- ROBERT MORAES, Eliane (consulté le 15 septembre 2020) : « Un œil sans visage. De Lord Auch à Georges Bataille », *Revue Silène*. http://www.revue-silene.comf/index.php?sp=liv&livre_id=159
- SURYA, Michel, *Georges Bataille, la mort à l'œuvre*, Paris, Gallimard, 1992.

La création du moi chez Gracián : entre être et paraître

Alix Stéphan
alix.stephan@ucdconnect.ie
Doctorante
University College Dublin (UCD)

RÉSUMÉ. Baltasar Gracián est un auteur éminemment baroque. Au cœur de ses interrogations se situe la construction de l'individu qui doit devenir une personne (concept qu'il forge pour désigner un homme accompli) dans une réflexion entre politique et esthétique. Il examine la fragmentation du moi dans la dualité entre un paraître et un être, dans une différenciation qui n'est jamais une rupture, toujours dans un dialogue avec l'altérité. Grâce aux notions d'ornementation, de *juicio* ou encore d'*ingenio*, Gracián réfléchit à l'élaboration du moi à partir d'une multiplicité, d'une transformation, jouant entre ombre et lumière et ayant en son centre l'enjeu du clair-obscur.

MOTS-CLÉS : apparence, baroque, illusion, clair-obscur, ornement

ABSTRACT. Baltasar Gracián is an author eminently baroque. At the centre of his interrogations, we can find the construction of the individual that must become a person (concept that he uses to designate an accomplished man), in a reflection between politics and aesthetics. He studies the fragmentation of the self within a duality between being and appearing, within a differentiation that is not a breaking point, and that is built dialoguing with alterity. Thanks to the notions of adornment, of *juicio* or *ingenio*, Gracián reflects on the construction of the self with at its heart a multiplicity, a transformation, between shadow and light, playing with the concept of *chiaroscuro*.

KEYWORDS: Apparence, Baroque, illusion, *chiaroscuro*, adornment

« *Le Héros est l'ouvrage de la nature, de la fortune et de lui-même* »
Jean-Jacques Rousseau, Discours sur cette question. Quelle est la vertu la plus nécessaire aux héros

Baltasar Gracián est né en 1601 à Belmonte del Río Perejil (aujourd'hui appelé Belmonte de Gracián) et décédé en 1658 à Tarazona. Jésuite, il ne donne pas pour autant une importance cruciale à la religion dans la majorité de ses ouvrages. Respectant peu les demandes de sa hiérarchie, Gracián sera toute sa vie un esprit libre et perçant qui, même s'il est en partie oublié aujourd'hui, a marqué des auteurs de son temps et au-delà. *L'oracle Manuel*, traduit en 1684 par Amelot de la Houssaye et dédié à Louis XIV, connaît un succès retentissant à la Cour de France ; deux siècles plus tard Schopenhauer se lancera dans la traduction en allemand du *Criticón*, Nietzsche ne cachera pas son admiration pour le jésuite aragonais. Au rang de ses admirateurs on pourrait également citer Corneille, Spinoza ou encore Jankélévitch.

Présenter la pensée de Gracián est difficile tant elle est riche et protéiforme. Cependant, pour commencer il faut souligner qu'elle s'inscrit tout particulièrement dans le mouvement baroque. Ce dernier correspond à une mouvance esthétique et réflexive du XVI^e et XVII^e siècle. Connue en musique ou encore en architecture, la philosophie ne s'est quant à elle pas pleinement saisie de ce mouvement (on pourrait tout de même citer *Le pli. Leibniz et le baroque* de Deleuze). Il est marqué par les concepts d'instabilité, d'inconstance et encore plus d'illusion et de duplicité interrogeant sans cesse la subjectivité. Gracián réfléchit à la relation existant entre l'être et le paraître dans un espace politique hostile qui est une véritable scène de théâtre. De plus, en s'inscrivant dans le mouvement de la modernité philosophique, Gracián cherche à replacer l'individu au centre de sa réflexion. Il veut penser l'être humain et comprendre comment il peut se développer pour atteindre sa quintessence dans sa singularité.

Ma réflexion est tout particulièrement basée sur les traités politiques de Gracián : *Le Héros* (publié en 1637 pour la première édition dont nous ne conservons aucun exemplaire et en 1639 pour l'édition madrilène que nous connaissons), *Le politique Don Ferdinand le Catholique* (1640), *L'Honnête homme* (1646, *El Discreto* en espagnol) et *l'Oraculo manual y arte de prudencia* (d'abord traduit sous le titre d'*Homme de cour*, je choisis plutôt de suivre Benito Pelegrín qui l'intitule en français *Oracle manuel*). Nous n'oublions pas pour autant le traité littéraire de Gracián intitulé *Art et figures de l'esprit* (1648, *Agudeza y arte de ingenio* en espagnol) ainsi que le *Criticón*, son roman allégorique en trois parties respectivement publiées en 1651, 1653 et 1657.

Baltasar Gracián ne signera de son nom que *El Comulgario* (1655, traduit par *l'Art de communier*), écrivant d'abord sous celui de son frère, Lorenzo Gracián, puis de Gracia de Marlones. Ces pseudonymes lui permettent en partie d'échapper à la censure cléricale puisqu'il ne soumet pas ses manuscrits à la Compagnie

de Jésus avant leur publication. Ils sont également les témoins d'un moi qui se fait pluriel dans la pensée de l'auteur. Même si l'enjeu des pseudonymes est bien moins important que chez un penseur tel que Kierkegaard, leur présence donne un aperçu de la nécessité de saisir le moi gracianesque à partir de la multiplicité. Une multiplicité non seulement entre être et paraître, mais qui se trouve également au sein de chacune de ces deux facettes. De plus, c'est un moi mouvant, tout le temps en création et à la poursuite d'une excellence tant esthétique que politique qui se joue dans les textes de Gracián.

Dans ces enjeux baroques, guidés par des concepts forts que nous ne devons pas perdre de vue, un élément apparaît : celui du clair-obscur. Cette technique picturale développée par Le Caravage ou encore Rembrandt permet de jouer sur les contrastes et de dramatiser la scène peinte, tout en rendant flous les contours grâce au jeu de lumière. Dans la mise en scène, un des grands enjeux est l'éclairage : il met en valeur autant qu'il cache. Avec ses textes Gracián décrit non seulement une construction théâtrale mais également l'élaboration d'un tableau savamment composé : ce qui est fondamental, c'est le travail du clair-obscur qui donne du relief et de la perspective, créant une illusion de profondeur.

Si, comme Castiglione, Gracián pense une société de cour, c'est-à-dire un microcosme où tout est vu et tout se sait, cet environnement n'est pas sans rappeler notre société actuelle qui a sans aucun doute vu s'étendre ce principe de visibilité (et même d'intrusion) en raison de la présence des réseaux sociaux et des médias de masse. Pour cette raison entre autres, les propos de Gracián résonnent avec une actualité déroutante dans l'esprit du lecteur contemporain.

En élaborant une « raison d'État de soi-même » (Gracián, 2005 : 67), Gracián nous pousse à réfléchir à la construction de l'individualité à partir de qualités et de dynamiques singulières. Le moi se construit dans un rapport à l'altérité qui l'interroge constamment, le poussant à se perfectionner. La question que je voudrais poser ici est comment l'enjeu du clair-obscur nous permet de comprendre la dualité entre être et paraître dans la construction du moi gracianesque ? Il nous faudra tout d'abord définir les contours de cette dualité qui s'impose dans toute l'œuvre de l'auteur, ensuite nous pencher sur la construction de l'être, puis sur celle de l'apparence, tous deux possédant de multiples facettes s'inscrivant dans un jeu d'ombre et de lumière. Je voudrais conclure en m'interrogeant sur le fait qu'une telle construction baroque du moi nous pousse à nous pencher sur une subjectivité nouvelle qui doit se penser à partir de la multiplicité et non plus de l'unité.

Une distinction fondamentale entre être et paraître

« Ce que j'ai en moi échappe au spectateur ». Voilà l'une des premières répliques de Hamlet dans la pièce éponyme de Shakespeare, publiée en 1601, année de naissance de Gracián. Elle nous donne à voir l'un des éléments clefs de la réflexion du penseur espagnol : le moi se construit comme un théâtre, il possède une scène lumineuse exposée aux yeux de tous, mais aussi des cou-

lisses, des trappes secrètes et des recoins obscurs invisibles. Pour Gracián, l'enjeu n'est pas simplement de poser une cloison opaque autour de l'intériorité de la personne, mais d'élaborer un espace subtil et énigmatique filtrant les regards. La relation entre être et paraître doit être pensée dans cette modalité de jeu de lumière, de dévoilement et de dissimulation. On ressent d'ores et déjà toute l'importance du concept de clair-obscur dans cette réflexion.

Gracián impose immédiatement une démultiplication dans la construction du soi car il est essentiel de mener de front le développement de l'être comme du paraître. Mais pourquoi cet accent mis sur l'apparence ? Gracián se rattache, non seulement par la forme de certains de ces ouvrages, mais aussi par ce jeu d'ombre et d'apparence, à Machiavel (qu'il critique pourtant violemment dans le *Criticón*), se détachant de la subjectivité cartésienne. Gracián pense à partir de l'enjeu relationnel que le monde social comme politique nous impose : exister c'est être perçu, et sans le développement attentif de cette extériorité lumineuse on disparaît. Sans le paraître, l'être reste muet, invisible. Un passage du *Criticón* est à ce titre particulièrement éclairant. Durant la crise XII de la deuxième partie de ce roman allégorique, Critile et Andrénio ont un étrange compagnon : une ombre. Celle-ci est néant avant de se revêtir de l'apparence qui lui permettra de prétendre à l'action. Alors qu'ils se trouvent au pied du trône du pouvoir, les deux voyageurs sont témoins d'une scène extraordinaire (Gracián, 2008 : 309) :

Ils virent tomber deux mains avec leurs bras si musclés que chaque membre semblait de fer. Et, ainsi de suite, on vit tomber tous les éléments formant un corps de grand homme. [...] l'Ombre les ramassa et s'en revêtit un à un, devenant de la sorte une vraie personne, homme de pouvoir et de valoir ; et celui qui n'était rien auparavant, qui ne ressemblait à rien, qui ne pouvait rien, apparut maintenant comme un géant si étiré qu'il pouvait tout.

L'apparence est donc ce qui permet de prétendre à l'agir. Mais surtout elle est le lieu d'une construction extraordinaire car elle n'est pas donnée mais élaborée grâce à l'ouvrage d'un individu mais aussi grâce à l'héritage des grands hommes qui l'ont précédé.

L'apparence ne peut pas pour autant se limiter à une belle enveloppe qui sonne creux. Elle doit enrichir et émaner d'un être également plein de qualités. Un être devant quant à lui rester dans l'ombre où gisent les secrets de l'individu, et qui n'est aperçu que par l'intermédiaire du développement de certaines vertus jaillissant dans le paraître. Comprendons bien que c'est une continuité entre l'être et le paraître qui se trouve chez Gracián et non pas une rupture. Pour véritablement devenir une personne, c'est-à-dire dans le vocabulaire gracianesque un individu accompli, il convient de savoir jouer et d'accorder les différents tableaux de son existence, de n'en oublier aucun et de ne jamais les séparer radicalement. Une des constantes de la pensée du jésuite aragonais est l'importance du juste milieu et elle se retrouve précisément dans ce lien entre être et paraître. Le travail qui permet d'élaborer le moi ne doit pas tomber dans un excès car il

ne faut « *pas passer pour homme d'artifice* : bien que l'on ne puisse plus vivre sans lui » (Gracián, 2005 : 323). Être maître de soi au point d'être capable de dissimuler la simulation est un impératif. Tout doit se faire dans la pondération et la bonne mesure de l'agrément, en limitant également l'interférence des passions : c'est ainsi que l'on maintient l'accord entre essence et apparence. Gracián est un penseur de la continuité, toute duplicité n'est pas rupture, elle est au contraire enrichissement et synonyme de profondeur.

Dans l'élaboration de cette maîtrise de soi, soulignons un autre élément : l'invisibilité des tréfonds. Orner, cacher, accorder et embellir son être et son paraître permet de se construire dans un contrôle qui se veut sans faille, jouant constamment d'autrui, lui dissimulant tel aspect pour attirer son regard sur tel autre. Ainsi, l'être se fait insondable, donnant alors l'impression d'une profondeur infinie. Chez Gracián « l'obscurité est parfois nécessaire pour se distinguer du vulgaire » (Gracián, 2005 : 322). Il n'est pas tant question de se rendre accessible, mais de fonder son autorité. Les secrets ne doivent pas être partagés, se confier est à ses risques et périls car « qui confie ses secrets gage sa liberté » (Gracián, 2005 : 330). Savoir se rendre indéchiffrable, faire de l'obscurité son alliée dans les situations épineuses est un précepte clef de Gracián. La création du moi, qui passe par une exceptionnelle connaissance personnelle, est alors la création d'une asymétrie. Le but du héros gracianesque est de percer à jour ceux qui l'entourent, de les déchiffrer et d'en découvrir les secrets, tout en restant lui hors d'atteinte, tapi dans l'ombre.

Ce qui ressort est donc l'importance de la perception d'autrui dans la construction de l'individualité pour Gracián : puisque nous sommes toujours déjà entourés d'individus, pouvant de plus être malveillants, prenons en compte ce regard et incorporons-le dans la création de notre moi. Je crois ici intéressant de convoquer Hanna Arendt et son ouvrage *La vie de l'esprit* (1978) pour nous aider à saisir la pensée de l'auteur espagnol. Pour Arendt comme pour Gracián, être signifie nécessairement être vu, il est ainsi impossible de ne pas paraître. Un témoin, un spectateur de notre existence est toujours déjà présent et il faut donc penser à partir de cette perception. Tout être est être-au-monde, notre conscience de nous-mêmes est médiée par celle que les autres ont de nous. Arendt remarque que « rien de ce qui existe, dans la mesure où cette chose paraît, n'existe au singulier ; tout ce qui est est destiné à être perçu. Ce n'est pas l'homme mais les hommes qui peuplent notre planète. » (Arendt, 2005 : 38). Ainsi, l'apparence se pose comme première : nous sommes toujours perçus avant d'être connus. De plus, le jugement d'autrui est immédiat et pluriel, il ne se suspend pas en attendant de saisir l'intériorité d'un individu, bien au contraire. A ce titre Gracián remarque dans *L'Honnête homme* que « ce qui s'offre à nous d'abord, ce n'est pas l'essence mais l'apparence des choses. C'est par l'extérieur qu'on en vient à connaître l'intérieur » (Gracián, 2005 : 275). Nous saisissons ici l'enjeu du paraître et le soin qu'il est nécessaire d'y porter. Hannah Arendt en appelle même à la supériorité de l'apparence, intitulant sa troisième partie « Renversement de la hiérarchie métaphysique : valeur de surface ». Cette formulation s'impose comme une des clefs d'analyse de l'œuvre de Gracián. Ne

comprenons pas pour autant que pour ces auteurs l'intériorité, l'être est oublié, au contraire il demeure crucial dans la construction et la compréhension de l'individu, cependant il n'est pas ce qui est sur le devant de la scène. L'être est mené à paraître, mais un travail de traduction et de filtre est nécessaire pour permettre une expression de ce dernier, expression qui doit toujours être ornée d'autres éléments flamboyants pour mener à l'épanouissement d'un paraître excellent.

C'est bien le thème de la profondeur, de la perspective qui est central pour comprendre la réflexion de Gracián quant à la construction du moi. Une profondeur qui s'élabore en raison de la présence de plusieurs niveaux dans l'individu, mais aussi en raison des jeux de lumière que l'être comme le paraître établissent. En créant des zones d'ombres et en illuminant d'autres aspects, la pluridimensionnalité de l'homme accompli est mise en valeur. Cette relation singulière entre être et paraître doit également se penser dans une continuité. Elle se développe au cœur d'une composition jouant avec la lumière pour permettre non seulement une dynamique de voilement / dévoilement, mais aussi une réinvention constante, car la fabrication du moi se fait dans une création incessante de l'individualité. La distinction entre l'être et le paraître permet une adaptation sans pareil et s'inscrit dans le mouvement du monde baroque, mêlant préoccupation esthétique et volonté d'efficacité. Le héros de Gracián est artisan et artiste de sa propre personne.

Un être plein de qualités formatrices

Interrogeons-nous à présent sur l'être de l'individu gracianesque. À l'ombre de l'apparence, il regorge de qualités qui s'enchevêtrent dans un système complexe. La perspective constante du héros présenté par Gracián est l'agir, et correspond donc à un certain art du choix. Mais, pour ce faire, il doit au préalable savoir décrypter les aléas de la fortune et le cœur des individus qui l'entourent pour pouvoir s'y insérer dans le but d'atteindre une certaine immortalité : la postérité. Il est important de souligner ce qui se trame dans le domaine de la capacité qu'est l'intellection, réservoir intérieur des différentes facultés. Celles-ci peuvent au premier abord sembler provenir davantage de ce qui est inné que d'un travail personnel, pourtant ne nous leurrions pas, c'est bien l'individu qui enrichit et construit un être pluridimensionnel et judicieux en prenant appui sur l'histoire, les rencontres ou encore son imagination. Comme le souligne le jésuite, « l'intérieur doit valoir deux fois plus que ce que l'on voit dehors » (Gracián, 2005 : 314).

Avant d'examiner plus précisément les différentes qualités présentes dans l'être, soulignons l'existence d'une double polarité : l'art de la prudence et celui de l'esprit. Le premier tient à l'agir alors que le second relève davantage de l'expression, s'apparentant elle-même à une forme d'action. Cette polarité permet de nous donner un point de repère pour suivre la complexe réflexion de Gracián. Cependant son caractère clivant doit être nuancé pour ne pas oublier le subtil arrangement des facultés qui permet de passer d'une réflexion perti-

nente à un agir juste et marquant : les mots comme les actions ne se suffisent pas à eux-mêmes, il est nécessaire de les associer, l'un étant le pendant nécessaire de l'autre.

Le premier aspect sur lequel nous devons nous pencher est le lien entre prudence et *juicio* (le jugement), car pour Gracián « le jugement est le trône de la prudence » (Gracián, 2005 : 73). Il doit être profond et perçant, permettant alors de mettre à jour l'implicite et d'établir une estimation dont découlera le choix dans le domaine de l'action. Faculté hors norme de l'entendement, il est la clef de l'être accompli, développant la perspicacité de la prudence. Comme le souligne Mercedes Blanco, « l'homme prudent l'est donc dans la mesure où il est capable de voir l'universel dans le particulier » (Blanco, 1992 : 584). Il est toujours question du juste milieu, point d'équilibre ici entre agir et délibérer, entre l'extravagant et le commun. La clef de la réussite est d'élaborer une action juste alliée au moment juste : c'est dans ce diptyque que s'insère la prudence, grâce au *juicio*, car elle permet de déchiffrer les circonstances et de s'y introduire en domptant le cours de la fortune, en saisissant le moment opportun, le *kairos*. Comme le souligne Gracián, « [t]oute action a sa saison, qu'on ne doit pas mêler ni singulariser. Il y a un temps pour tout ; tantôt on le saisit, tantôt il nous échappe » (Gracián, 2005 : 209).

On voit ici apparaître un autre élément du clair-obscur qui se joue au cœur de la création du moi gracianesque : c'est l'ombre qui permet de faire la lumière. Paradoxal peut-être, mais Gracián défie constamment les règles de la logique pour ouvrir la voie à l'excellence sublime. De l'obscurité de l'être, étudiant patiemment le monde qui l'entoure, naît la lumière de l'agir portée au jour par l'apparence. De plus, il faut remarquer que par la prudence on comprend que l'individu doit se construire constamment en relation avec son environnement, et dans le mouvement du monde. Comme le résume Gracián, « [c]ette vertu [la prudence] jamais trop louée consiste en deux facultés éminentes : promptitude à comprendre et maturité du jugement ; la compréhension précède la résolution et l'intelligence est l'aurore de la prudence » (Gracián, 2005 : 151). Dans ce processus le jugement relève non seulement de la saisie du présent, mais aussi de la synthèse d'éléments venant de l'histoire, de récits ou de l'imagination. C'est au cœur de cette complexe relation que la prudence se construit dans une continuité, permettant ainsi à l'homme de s'insérer dans le flux ininterrompu du temps.

Le second élément clef à mettre en exergue va de pair avec le duo que forment le *juicio* / la prudence. *L'ingenio* est la faculté servant de point d'appui principal à l'*agudeza* (acuité ou esprit de finesse), « manifestation à travers laquelle on peut juger de l'esprit de quelqu'un » (Gracián, 2005 : 709), comme le souligne dans son commentaire du texte de Gracián Benito Pelegrín. Comme la prudence, celle-ci permet d'engager un mouvement allant du domaine de l'intellection vers celui de l'action, le résultat tenant ici à l'expression oratoire et littéraire. Cela passe par l'incarnation verbale de l'acuité : le *concepto*, c'est-à-dire les bons mots, véritables « ornement[s] de la pensée » (Gracián, 2005 : 437). Il est important de préciser que le *concepto* n'est pas une parure superfétatoire du lan-

gage mais bien « un acte de l'entendement qui exprime la correspondance qui se trouve entre les objets » (Vuilleumier, 1999 : 522). C'est cette mise en réseau qui orne la nature, l'embellit et la transcende, mais aussi fait rayonner le talent de l'orateur ou de l'écrivain qui l'a conçu. Comme le remarque Mercedes Blanco, « *L'ingenio* engendre, ses qualités propres sont de l'ordre de la fécondité, et aussi de la promptitude, de la vaillance » (Blanco, 1992 : 33). Il a pour intention d'inventer et de découvrir des correspondances invisibles au premier regard. C'est ainsi que le héros dessiné par Gracián peut atteindre son but : chiffrer et déchiffrer le monde, les personnes et soi-même. Par ce jeu de relations complexes et foisonnantes, le jésuite aragonais donne la possibilité de mettre en place une nouvelle grille de lecture du réel et du politique. C'est pour cette raison qu'il est essentiel de noter que *Agudeza y arte de Ingenio* n'est pas seulement un ouvrage recensant diverses pratiques littéraires, Gracián y distille aussi une myriade de réflexions permettant de faire apparaître les qualités intérieures d'un individu, de donner une apparence à son être invisible.

Avec l'*agudeza*, l'*ingenio* et les *conceptos* on retrouve ce jeu d'ombre et de lumière : l'être, caché aux regards d'autrui, plonge grâce aux qualités qu'il renferme dans des zones obscures pour en révéler certaines particularités, mettant en lumière des dimensions jusqu'alors inexplorées. Par ce façonnement des qualités du moi, l'être accompli se donne la possibilité d'agir sur le monde, de créer et d'arpenter des reliefs jusqu'alors insoupçonnés. Le mouvement est double : l'individu s'imprègne de l'environnement qui l'entoure, recueille les informations nécessaires, et sans délai ses facultés se mettent en branle et font émerger de l'obscurité de son être un paraître lumineux et actif, orné de mots et d'agissements sans pareil. Avec Gracián, c'est de l'ombre que la lumière la plus vive tire son origine.

Le langage est alors crucial dans ce clair-obscur qui façonne l'individu. Les jeux de mots et d'esprit que dépeint Gracián sont la porte d'entrée du théâtre des apparences. Le langage s'élabore comme le créateur d'illusions par excellence. Quand ce dernier est bien construit, il est « un instrument pour atteindre la perfection (ou « les perfections »), un outil pour faire des ajustements sur sa propre personne » (Romano, 1997 : 244). Il n'est pas un simple véhicule de notre pensée ou un moyen nous permettant d'apparaître, en le créant, l'homme accompli lui donne vie et le mot pourra à son tour forger, voire transformer l'individu. Le mot semble lui-même posséder cette dualité être et paraître : il est expressif, agissant sur les hommes, mais il renvoie également à lui-même, à sa beauté, à ses sonorités et à ses images. C'est pour cette raison que la justesse de l'expression, sa construction élégante sont essentielles. Il est possible de reprendre ici une remarque de Roland Barthes (2016) faite lors d'un entretien avec Georges Charbonnier en 1967 : « On ne peut pas réduire le langage à une simple fonction de communication [...]. Mais, au fond, je dirais qu'à chaque moment le langage sert à construire le rapport avec l'autre. C'est-à-dire, à nous construire dans le monde ». Ceci nous permet de comprendre la force du langage dans la fabrication de l'individu chez Gracián : il a la capacité à nous définir mais aussi à forger notre relation à autrui. De plus, c'est par le discours qu'il produit que

l'individu accompli peut créer sa propre temporalité, ouvrant la voie de la postérité qu'il a su construire à son moi. Il est à ce titre intéressant de rappeler que le *Criticón* se conclut par l'arrivée d'Andrénio et de Critile sur les berges faisant face à l'île de l'immortalité, immortalité acquise grâce à la gloire et gardée par le Mérite. C'est l'importance du langage, tout particulièrement écrit, qui est mise en avant, il permet à l'individu de se faire une place au rang des immortels : l'île est en effet entourée par une mer de sueur et d'encre issue du travail des grands hommes et des écrivains.

Il les conduisit enfin sur le bord d'une mer si étrange qu'ils crurent se trouver, sinon dans le port d'Hostie, plutôt dans celui des victimes de la Mort, et davantage lorsqu'ils en virent les eaux si noires, si obscures, qu'ils demandèrent s'il ne s'agissait pas de la mer où débouchent les ondes du Léthé, le fleuve de l'oubli.

— Bien au contraire, c'est bien loin d'être le golfe de l'Oubli, c'est celui de la mémoire, et perpétuelle ! C'est ici que débouchent les courants d'Hélicone, la sueur goutte à goutte [...]. Cette couleur leur vient de l'encre précieuse des écrivains fameux qui y trempent leur plume. (Gracián, 2008 : 460)

Il faut comprendre que pour Gracián le moi se construit toujours dans la perspective d'un dépassement, d'un au-delà : un dépassement de l'usage commun du mot par la création d'un réseau de correspondances extraordinaires et sublimes, mais aussi un au-delà de la norme pour accéder à une excellence éblouissante, un au-delà du temps pour atteindre l'immortalité de la renommée. La subjectivité gracianesque est une subjectivité non seulement du mouvement mais du débordement.

Pour guider ses facultés vers leur excellence, Gracián en appelle également à l'appui d'un indéfectible courage et à l'aide du bon goût comme vertu sociale. Un courage qui permet au héros de s'affirmer dans sa singularité, agissant dans une certaine solitude. Surtout il souligne un peu plus encore les qualités de l'être, bien cultivées, nous poussant vers l'action, vers un coup d'éclat inoubliable.

Je crois intéressant de nous attarder sur la notion de bon goût. Pour le jésuite espagnol, le goût n'est pas d'abord relié à l'art, il est une faculté socio-politique essentielle. Il permet de doser le clair-obscur, d'assurer l'agencement opportun des zones d'ombre comme de lumière, et d'inventer adéquatement des ornements. Il est dans l'œuvre de Gracián, un des guides majeurs de la construction du moi. Jean-Pierre Dens dans son article « La notion de "bon goût" au XVII^e siècle : historique et définition » souligne une certaine dualité du goût, dans son origine autant que dans sa manifestation : « Les deux faces du goût, la face instinctive et la face rationnelle se combinent de la sorte pour former un mode de perception à la fois original et irréductible à tout autre » (Dens, 1975 : 728). Pour Gracián le goût s'affirme au cœur de cette double caractéristique : il permet de saisir une instantanéité et en même temps il développe un regard critique élaboré. Il se place ainsi comme une fonction cognitive, s'alliant à l'*ingenio* comme au jugement, ce qui en fait une faculté fondamentale de l'esprit. Stephan Vaquero

souligne que le bon goût « est une forme de discernement sensible et quasi irrationnel » (Vaquero, 2009 : 18), tenant d'un certain je-ne-sais-quoi crucial à la bonne élaboration d'une vie en société. Il permet d'apprécier, de discriminer, de composer et donc de choisir non seulement ses actions et ses propos, mais tout ce qui concerne son individualité et ce que l'on expose d'elle. Le bon goût s'éduque autant qu'il nous éduque permettant de nous construire en harmonie avec ce qui nous entoure, nous poussant vers un au-delà du connu, c'est-à-dire vers l'innovation : « Le goût pousse toujours en avant, ne revient jamais sur ses pas ; il ne se repaît point du passé, il savoure la nouveauté » (Gracián, 2005 : 276). Il est donc essentiel à la construction d'un individu extraordinaire : « le goût est la structure fondamentale et originaire qui permet d'être en même temps en soi et hors de soi » (Vaquero, 2009 : 167) comme le souligne Stephan Vaquero.

Le fondement du héros gracianesque est d'avoir une grande capacité de recul par rapport à sa propre personne : il est capable de s'évaluer lui-même, de se choisir et de s'adapter. Avec ses textes Gracián propose aux individus « un style d'être, d'agir et de réagir convenable à leur liberté et apte à faire face à l'extraordinaire et à l'imprévisible » comme le souligne Marc Fumaroli dans l'introduction à *L'homme de cour* (Fumaroli, 2010 : 22). L'homme accompli développé par Gracián *se choisit* dans une autonomie fondamentale, grâce à ses qualités il est le principe de ses propres actions.

Un paraître rayonnant

L'homme accompli est pour Gracián son propre créateur, il est un demiurge car en se façonnant il se donne la possibilité de laisser une trace sur son environnement. Grâce au jeu des apparences il doit farder ses défauts, souligner ses qualités et mettre en valeur ses succès. Pour le penseur espagnol l'esthétique est liée à une éthique de l'action. L'homme est le propre artisan de sa réussite.

La base de ce jeu esthétique est l'usage d'une lumière hors norme : l'apparence. C'est elle qui rayonne, qui attire le regard ou encore qui le détourne. C'est sur ces termes qu'insiste Vladimir Jankélévitch, en remarquant notamment que « le paraître donne à l'être de l'éclat » (Jankélévitch, 1980 : 15). La lumière est cette puissance de rayonnement qui touche bien plus que l'environnement immédiat et permet d'étendre son influence. Sans ce jeu de lumière, marque des individus d'exception « chez qui le peu brille beaucoup et le beaucoup en devient admirable » (Gracián, 2005 : 238), l'homme reste lettre morte, terne, oubliable. En effet, la lumière du paraître n'est pas un don ne demandant nulle attention et se développant par lui-même, au contraire, c'est un travail constant qui doit être effectué pour faire d'un paraître une surface aux multiples facettes tantôt réfléchissantes, tantôt opaques.

Avec la lumière éclatante de l'apparence, Gracián ne fait pas référence à une simple auréole, mais à une parure élaborée. La culture, qui s'incarne dans la maîtrise du paraître, rehausse la nature d'un tel ornement, il investit l'espace en réfléchissant et réfractant les rayons lumineux, jouant avec le regard d'autrui,

le faisant spectateur d'une extraordinaire représentation. Jankélévitch (1980 : 14) remarque à cet égard :

Aussi le soleil est-il moins une allégorie de l'invisible qu'une lumière ostentative illuminant le théâtre du monde : le soleil fait la roue comme un paon, scintille comme le diamant, s'épanouit comme la rose ; sa fonction est la montre, c'est-à-dire qu'il sert à exhiber ou « faire voir ».

L'évocation de la lumière met en exergue la complexité de la construction de l'apparence chez Gracián : elle prend sa source dans l'individu lui-même mais est également le réinvestissement d'une lumière extérieure. L'individu accompli est à la fois soleil et lune, il est resplendissant par lui-même mais est aussi doté d'une surface réfléchissante.

C'est l'enjeu baroque du contraste que l'on retrouve ici. L'existence de l'obscurité, celle de notre propre fond mais aussi celle des autres, permet l'impact d'un paraître brillant et exacerbé. La construction de l'individu pour Gracián s'apparente à un travail sculptural ou architectural : en façonnant la matière, une hétérogénéité maîtrisée de la lumière est créée, orientant le regard du spectateur.

Fort d'une puissance évocatrice et illuminatrice le paraître se construit entre trompe l'œil, écran de fumée et miroir. Pour pleinement le comprendre il est essentiel de ne pas renoncer à la notion de beau. Gracián l'explique dans *Art et figure de l'esprit*, le beau est « la proportion entre les parties du visible » (Gracián, 2005 : 444), c'est-à-dire une élégante pondération offrant une vision magnifique, harmonieuse et même enchanteresse. Il n'est pas synonyme de simplicité, mais il est un jeu de perception, une illusion réussie et luxuriante. Il n'est pas non plus le naturel, mais une émanation ensorcelante créée par un individu. De plus, dans le théâtre du monde, le beau ne peut pas être beau en soi, il est évalué comme tel par autrui. Celui qui le crée doit prendre la mesure de ces attentes et y répondre autant que possible, ou alors les esquiver d'une main de maître. Le beau est donc dynamique puisqu'il doit constamment s'adapter et évoluer avec les attentes extérieures. Ce n'est pas une beauté frivole mais une beauté évaluée, travaillée et portant en elle la profondeur de l'apparence.

La construction de cet extraordinaire paraître se fait par l'ornement. Essentiel pour Gracián, on peut le définir avec l'aide de Laurence de Finance et de Pascal Liévaux (2010 : 124) :

L'ornement est un motif ou un assemblage de motifs pouvant relever de toute technique, destiné à l'embellissement ou à la mise en valeur d'un objet, d'une architecture auxquels il est subordonné. L'ornement souligne les formes, accentue certains éléments et contribue à lier les différentes parties entre elles.

L'ornement se pose comme qualité différenciatrice d'un individu, comme singularisation. En brouillant les limites entre essentiel et accessoire, jouant sur

un au-delà du cadre, il fait de la personne un individu hors-norme à la capacité à se forger et à s'embellir sans pareil et toujours dans la perspective d'une action. L'ornement, en jouant avec la lumière, fait rayonner l'individu, lui donne du poids et peut le faire paraître plus grand. Comme le souligne Christine Buci-Glucksmann, l'ornement crée ses modes d'espaces : il s'élabore en dialogue avec le lieu dans lequel il se trouve et dans le même mouvement construit une dimension qui lui est propre et qui permet l'innovation (Buci-Glucksmann, 2008 : 19). L'ornement, la parure est donc ce qui élargit sans cesse le champ des possibles pour celui qui sait le manier. Il faut comprendre que pour Gracián, l'ornement n'est pas qu'un enjeu d'amélioration de l'action, tout particulièrement politique, il la rend possible. Sans lui, rien n'a d'efficacité : il permet d'actualiser ce qui n'était que simple potentiel.

Sans toi, parure, les plus grandes œuvres se gâtent et les ouvrages majeurs se gâtent. On voit des esprits prodigieux, par le don de leur invention ou de leur raisonnement, mais si peu dotés d'agréments, qu'ils sont moins prisés que méprisés. (Gracián, 2005 : 256)

S'orner et donc se façonner et construire son paraître passe également par le langage. Avec l'italien Emanuele Tesauro, Gracián est un des grands représentants du conceptisme. Style caractéristique de la littérature baroque, cet *art de la pointe* joue avec les apparences via des métaphores et autres figures de style, usant du langage comme machine créatrice d'illusions. Par l'écriture, la parole, l'homme accompli donne à voir les qualités qui peuplent son être. Mais il peut aussi se raconter, jouant sur la limite entre réalité et fiction, évitant le mensonge mais taisant parfois le vrai. Acteur comme auteur, le héros forgé par Gracián se construit en rapport à un discours qui a pour but de laisser une trace dans le cœur des individus comme dans l'histoire. En effet, la construction de la personne doit se penser toujours dans son lien à autrui, dans l'empreinte qu'il pourra laisser dans l'esprit de ceux qui l'observent. Dans leurs incarnations langagières ou encore vestimentaires, les ornements qui ourdissent l'apparence jouent dans ce clair-obscur, déplaçant la source de la lumière : elle ne descend plus seulement des cieux divins, mais l'homme accompli s'est pleinement emparé de l'offrande prométhéenne et en a fait sa parure et son moteur, maîtrisant son éclat et s'insérant dans son ombre.

L'ouverture sur une nouvelle subjectivité ?

Gracián nous propose une construction d'un moi flamboyant, mystérieux et surtout pluriel. Il nous donne à voir une subjectivité sous le signe de la continuité mais se pensant en même temps dans la multiplicité et dans une certaine fragmentation. Une multiplicité de qualités comme on l'a compris, mais aussi une dualité entre politique et esthétique appelant une rencontre et un au-delà de cette différenciation : l'initiation d'une nouvelle subjectivité demande conjointe-

ment l'élaboration d'un mode d'agir novateur. Gracián interroge notre construction du moi à partir d'une fragmentation qui ne se fait jamais rupture mais qui est toujours pensée à partir de la continuité et du mouvement. Le moi est toujours en train de se créer, de s'orner, de se fissurer sans se briser pour permettre l'éclosion de multiples facettes. C'est alors une pensée revalorisant l'artifice dans la construction du moi qui s'impose :

L'art est le complément de la nature, un deuxième être qui l'embellit à l'extrême et aspire même à la dépasser en ses œuvres. Il fait gloire d'avoir ajouté un autre monde, artificiel, au premier. L'art supplée d'ordinaire les négligences de la nature et la perfectionne en tous points car, sans le secours de l'artifice, elle demeurerait inculte et grossière. (Gracián, 2008 : 130)

Cette réflexion incorpore pleinement l'artifice, le surnaturel, et le contraste est hautement baroque. Elle a connu une certaine postérité dans l'histoire des arts et de la pensée. Que ce soit l'éloge du maquillage de Baudelaire ou plus récemment la conceptualisation du *camp* avec entre autres le travail de Susan Sontag, l'artifice comme moyen de création d'un moi extraordinaire est présent. En effet, le *camp* joue sur l'excès, sur l'extraordinaire, sur une constante réinterprétation du dandy et donc un questionnement de l'authenticité. C'est ainsi une pensée de l'excès qui se développe, radicalisant un débordement déjà initié par le travail de Gracián. En s'écartant d'une éthique de l'authenticité, l'auteur espagnol ouvre la voie à une pensée de l'inventivité et de l'adaptabilité de la subjectivité. L'esthétique (autant dans sa signification renvoyant aux sens qu'à celle plus récente renvoyant à l'art, signification qu'a pris le mot depuis *La critique de la faculté de juger* de Kant) fait alors une entrée fracassante dans la construction du moi. Elle n'est plus une superficialité contingente, mais quelque chose d'essentiel, nous obligeant à penser une création du moi comme composition foisonnante, se métamorphosant constamment et n'aboutissant pas à une identité synonyme de mêmeté. Il faut comprendre que la subjectivité accepte une diffraction, une diffusion, une démultiplication permettant ainsi l'entrée de l'altérité en son sein. C'est la voie de l'altération au cœur de la construction du héros de Gracián qui s'entrouvre grâce à la présence de la multiplicité des visages présentés au public, mais aussi du contraste au cœur de l'individu.

Gracián annonce donc la nécessité de réfléchir à une subjectivité du débordement, du sur-naturel dans le sens de l'ajout, de l'ornementation dans son abondance, et non de l'encerclement ou de la simplicité. Comme le souligne Jankélévitch en parlant de l'auteur espagnol : « l'apparence déborde de toutes parts la réalité » (Jankélévitch, 1980 : 123). Un débordement qui reste maîtrisé mais qui fait pression sur un cadre qui est aussi celui de notre pensée, questionnant ainsi non seulement l'individu mais la tradition philosophique elle-même. La construction du moi ne se pense alors pas dans un processus d'intériorisation constante, mais bien de dépassement et de mouvement vers l'extérieur, vers un ailleurs à explorer et à créer.

Conclusion

Comprendre l'union et la désunion de l'être et du paraître est une question vaste, mais surtout dynamique chez Baltasar Gracián : sa caractéristique majeure est son évolution constante, son adaptation. Il est difficile de considérer le travail du jésuite espagnol comme un système parfaitement hermétique aux rouages bien huilés, il faut davantage le comprendre comme un ensemble organique complexe et vivant.

76

En étudiant ses textes, il semble de plus en plus difficile de poser l'être et le paraître au singulier, il serait plus pertinent de dire qu'il y a des êtres et des paraîtres, c'est-à-dire de multiples facettes se construisant dans une continuité. Un regard attentif porté sur l'œuvre de Gracián nous met face à la difficulté de résumer la pensée de son auteur de façon concise : sa réflexion est déjà extraordinairement ramassée dans un style aphoristique, l'enjeu est alors surtout de déplier les maximes et différents conseils qu'il nous propose. Il est à ce titre intéressant de souligner que Gilles Deleuze fait du pli le « critère ou le concept opératoire du Baroque » (Deleuze, 1988 : 47) et c'est dans ce même mouvement qu'il inscrit le « dépli », qui n'est pas le contraire du pli mais sa poursuite. Un dépli est présent au cœur du style de Gracián et se poursuit dans l'individu qu'il crée : l'homme accompli sait façonner du volume, jouer avec la lumière comme avec l'ombre en ourlant son être comme son paraître de multiples plis, se drapant du secret tout autant que de l'éclat.

Avec Gracián le moi déborde son cadre de toutes parts, nous appelant à reconsidérer notre position réflexive à son égard, réinterrogeant dans le même mouvement la vie sociale comme politique. En effet, il questionne sans cesse ces éléments sous l'angle d'une certaine esthétisation, réfléchissant à la grammaire expressive qui est élaborée par et dans monde social et politique. Même si cela ne mène pas à une enquête sur le mode de gouvernement en lui-même, et peut-être la nécessité d'en changer (enjeu qui apparaîtra plus significativement au moment des Lumières), Gracián interroge toutefois la notion même de *gouverner* en mettant en parallèle le gouvernement de soi et celui d'autrui, faisant de l'individu un véritable *cosmos*, un monde ordonné, à l'image de la société.

En proposant de penser avec comme point d'appui le concept de clair-obscur, j'ai voulu mettre l'accent sur ce jeu qui se crée avec notre environnement et dans la construction de l'individu. Penser à partir de l'obscurité et de la lumière permet de ramener en même temps l'aspect esthétique de la réflexion du penseur aragonais, mais aussi sa capacité à présenter une personne qui se construit avec aisance dans un jeu de reliefs et d'illusions, créant un moi singulier et insaisissable.

Œuvres citées

- BARTHES, Roland (consulté le 01/03/2021) : « Le langage pour se construire dans le monde », France culture, 21/01/2016. <https://www.franceculture.fr/2016-01-21-le-langage-pour-se-construire-dans-le-monde-a-voix-nue-roland-barthes-35>
- BLANCO, Mercedes, *Les Rhétoriques de la Pointe. Baltasar Gracián et le Conceptisme en Europe*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1992.
- BUCI-BLUCKSMANN, Christine, *Philosophie de l'ornement. D'Orient en Occident*, Paris, Galilée, 2008.
- CANTARINO, Elena et BLANCO, Emilio, *Diccionario de conceptos de Gracián*, Madrid, Cátedra, 2005.
- DE FINANCE, Laurence et LIÉVAUX, Pascal, « Le vocabulaire de l'ornement », *Perspective*, 2010, p. 123-129.
- DELEUZE, Gilles, *Le pli. Leibniz et le baroque*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1988.
- DENS, Jean-Pierre, « La notion de “bon goût” au XVII^e siècle : historique et définition », *Revue belge de Philologie et d'histoire*, 53, 1975, p. 726-729.
- DUBOIS, Claude-Gilbert, *Le baroque : profondeur de l'apparence*, Saint-Pierre-du-Mont, Eurédit, 2011.
- EGIDO, Aurora y MARÍN PINA, Maria del Carmen (dirs.), *Baltasar Gracián : Estado de la cuestión y nuevas perspectivas*, Zaragoza, Gobierno de Aragón e Institución Fernando el Católico, 2001.
- GRACIÁN, Baltasar, *Traité politiques, esthétiques, éthiques*, traduction et introduction de Benito Pelegrín, Paris, Éditions du Seuil, 2005.
- , *Criticón*, traduction et introduction de Benito Pelegrín, Paris, Éditions du Seuil, 2008.
- , *L'homme de cour*, traduction de Nicolas Amelot de la Houssaye, préface de Marc Fumaroli, édition de Sylvia Roubaud, Paris, Gallimard, 2010.
- , *Obras Completas*, édition, introduction et notes de Alonso Santos, Madrid, Cátedra, 2011.
- HARENDT, Anna, *La vie de l'esprit*, Paris, PUF, 2005.
- HERSANT, Yves, *La métaphore baroque : d'Aristote à Tesaurus. Extraits du Cannochiale aristotelico et autres textes*, Paris, Éditions du Seuil, 2001.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir, « Apparence et manière », *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien 1 La manière et l'occasion*, Paris, Éditions du Seuil, 1980, p. 13-25.
- MARQUER, Éric, « Conscience baroque et apparences : le conceptisme de Baltasar Gracián », *Revue de Métaphysique et de Morale*, 2, 1999, p. 197-209.
- RICCI, Maria Teresa, *Du « Cortegiano » au « Discreto » : l'homme accompli chez Castiglione et Gracián : pour une contribution à l'histoire de l'honnête homme*, Paris, Honoré Champion, 2009.
- ROMANO, James Vincent, « Baltasar Gracian and the fabrication of subjects : The “Oraculo manual” as “self-help” », ProQuest Dissertations and Theses, 1997.
- VAQUERO, Stéphan, *Baltasar Gracián, la civilité ou l'art de vivre en société*, Paris, PUF, 2009.

L'autofiction comme instrument de construction de soi : le cas de Pascal Quignard

Oksana Savych

xenia.savych@gmail.com

Doctorante en études littéraires

Université nationale Taras-Chevtchenko de Kiev (Ukraine)

Institut de Philologie

RÉSUMÉ. Cet article explore l'autofiction en tant qu'instrument de création de soi grâce à la corrélation entre la figure de l'auteur de l'œuvre et son personnage principal. Nous nous concentrons sur la question de la complexité du lien entre l'écriture et l'expérience personnelle de l'auteur dans le roman *Albucius* (1990) de Pascal Quignard. Le protagoniste de cette œuvre, le rhéteur romain Albucius, apparaît comme un moyen de retransmission de la réflexion de l'auteur à la fois sur les spécificités de sa propre vie artistique et sur le lien entre l'histoire de la Rome antique et l'époque contemporaine. L'aspect autofictionnel nous permet également de retracer la réalisation de l'existence esthétique de l'auteur à l'aide de sa relation avec le protagoniste. Nous référant à la critique actuelle française sur l'autofiction, nous supposons que la création littéraire de l'Autre dans certains cas implique la réflexion de la figure de l'auteur dans ses personnages. Ainsi donc, cet article vise à analyser le lien complexe entre la vie de l'auteur et son œuvre artistique.

MOTS-CLÉS : autofiction, auto-construction, histoire, Rome antique, Quignard.

ABSTRACT. This article explores autofiction as an instrument of self-creation based on the correlation between the author of the novel and its main character. We are focusing on the complicated link between writing and personal experience in the novel *Albucius* (1990) by Pascal Quignard. The role of this novel's protagonist, the Roman rhetorician Albucius, is to retransmit the author's reflection on both the specificities

of his own artistic life and the connection between the history of Ancient Rome and contemporary reality. The autofictional aspect also allows us to trace the realization of the author's aesthetic existence through his relation to the protagonist. Referring to the current French critique of autofiction, we suppose that writing about others in some cases implies the reflections of the author's figure in his / her characters. Thus, this article aims to problematize the complex link between the writer's life and his / her artistic work.

KEYWORDS: autofiction, self-construction, history, Ancient Rome, Quignard.

Notre étude portera sur les spécificités épistémologiques et fonctionnelles de l'autofiction chez Pascal Quignard, notamment dans son œuvre *Albucius* (1990). Dans ce texte, le caractère complexe du lien entre auteur, narrateur et personnage se manifeste comme l'une des variantes de la réalisation littéraire de l'autopoïésis. La corrélation entre l'autopoïésis en tant qu'outil de construction de soi et l'autofiction comme genre littéraire s'accomplit grâce à la subjectivité qui est immanente à ces deux phénomènes. Cela est dû au fait que chez l'auteur d'une œuvre marquée par les traits autofictionnels, le processus de l'intégration de sa personnalité dans le texte impose une certaine réflexivité de sa part. Jésus Camarero dans son étude de la relation entre littérature et réflexivité affirme : « L'auteur réfléchit sur lui-même et construit en même temps un reflet de soi-même dans l'œuvre, ce qui fait l'identité auteur-narrateur-personnage. [...] C'est l'autopoïésis de l'homme auto-référent » (Camarero, 2018 : 96). En analysant la réflexivité autobiographique dans le cadre de laquelle l'auteur de l'autobiographie est nécessairement réflexif, Camarero repère aussi la notion de « la réflexivité autofictionnelle » qui aide l'écrivain à créer le nouveau monde avec une version réactualisée de soi (Camarero, 2018 : 94).

Le cas de l'œuvre *Albucius* de Pascal Quignard s'avère pertinent pour une étude de l'auto-construction artistique, car l'image de l'auteur y est reflétée à différents niveaux, ce qui trouve aussi sa réalisation dans la composition de ce texte. Dans cette œuvre, Quignard nous propose sa propre version de la vie d'un rhéteur romain, Caius Albucius Silus, qui vivait et composait ses déclamations à l'époque liminale du passage de la République romaine à l'Empire sous le règne d'Auguste. L'auteur s'engage à la fois à raconter la biographie du rhéteur et à reconstituer les sujets de ses déclamations que Quignard appelle « romans » en les traitant comme source antique du genre romanesque moderne¹. C'est ainsi que la structure narrative de cette œuvre se compose de trois niveaux qui sont organisés comme une sorte de mise en abyme : au premier niveau, l'auteur présente sa méditation sur le sujet de l'œuvre et sa propre relation à l'Antiquité romaine ; au deuxième niveau se trouve la biographie fictionnalisée d'Albucius ; au troisième niveau, finalement, l'écrivain présente les textes des romans d'Albucius qui sont regroupés selon leur similarité thématique. Bien que cette œuvre

1 Bénédicte Gorrillot dans son article « Albucius : un roman latin ? » se sert de l'expression « pseudo-roman latin » afin de souligner que la conception quignardienne de la genèse du roman est subjective et ne correspond pas à l'approche critique établie.

soit remplie des dates et des noms des personnages historiques, bien qu'elle ressemble à une recherche approfondie d'un historien professionnel, la fiction y prédomine. Les composants historiques ne servent pas à instruire le lecteur, car la plupart des faits racontés par l'auteur s'avèrent être faux. C'est ainsi que l'objectif de Quignard n'est pas d'effectuer une recherche historiographique, mais de partager avec le lecteur sa vision intuitive et intime de l'époque historique et des sentiments que son personnage principal éprouve envers cette période et l'existence humaine en général. Comme le note Gilles Declercq dans son étude de l'œuvre quignardienne : « La précision des dates et des noms ne doit pas faire illusion : elle ne cautionne pas une vérité historique, mais crédibilise l'irréalité de la fiction » (Declercq, 2004 : 238).

Pascal Quignard ouvre son *Albucius* avec l'avertissement suivant (1990 : 5) :

Quand le présent offre peu de joie et que les mois qui sont sur le point de venir ne laissent présager que des répétitions, on trompe la monotonie par des assauts de passé. On ouvre les cuisses des morts et leurs ventres (vieux ventres doux de deux mille cent ans) se touchent et se recouvrent. On pioche dans ce qu'on ne peut dire à personne et on transporte ces petites poutres de bois et ces petits duvets des oiseaux dans un nid de vieille patricienne ou d'antiques Hébreux [...] Caius Albucius Silus a existé. Ses déclamations aussi. J'ai inventé le nid où je l'ai fourré et où il a pris un peu de tiédeur, de petite vie, de rhumatismes, de salade, de tristesse. Ce fantôme y a peut-être gagné quelques couleurs et des plaisirs, et peut-être même de la mort.

Pour l'auteur, ce préambule sert à révéler dès le début ses intentions ludiques. Quignard se dégage de la responsabilité de raconter la vérité historique, bien qu'il déclare que son objectif est de faire revenir à la vie un personnage réel. Il faut préciser aussi que dans ce passage, l'écrivain fait allusion à une héroïne d'une œuvre plus ancienne. Il s'agit ici de son roman *Les tablettes de buis d'Aprononia Avitia*, publié en 1984, dont le personnage principal est une vieille patricienne qui contemple d'une manière quasi indifférente le déclin de l'Empire romain et note sur les tablettes de buis les choses qu'elle trouve émouvantes et fascinantes. Cette allusion souligne évidemment l'importance de l'Antiquité romaine pour Pascal Quignard, mais la valeur de ce sujet pour l'auteur ne peut pas être réduite au simple intérêt d'un savant. Comme le note Marie Miguet-Ollagnier, dans les œuvres qui réactualisent l'histoire romaine, Pascal Quignard trouve « un abri du moi ou un moi de substitution » (Marie Miguet-Ollagnier, 2000 : 326). À ce propos, une précision que Pascal Quignard apporte dans le second volume de ses *Petits traités* est aussi pertinente : « La structure intérieure de l'homme est cumulative [...] Tout le passé humain est en moi. [...] Toute époque me concerne. [...] [q]ue le passé et le futur puissent devenir contemporains dans un être, c'est là la possibilité qu'offre la lecture des livres » (Quignard, 1997 : 48, 497). De cette réflexion de l'auteur découle la possibilité de quali-

fier son œuvre comme celle qui inclut les traits de l'écriture autofictionnelle. Quignard présente explicitement sa vision du rapport entre lui-même et les personnages historiques auxquels il s'intéresse : l'imposition de la figure de l'auteur et celle du héros de son œuvre y devient possible.

La notion de l'autofiction est bien habituelle pour la critique littéraire française. Depuis sa parution en 1977 sur la quatrième de couverture du roman *Fils* de Serge Doubrovsky, elle ne cesse pas de provoquer des discussions quant à sa définition et sur toutes les variantes possibles de sa réalisation en tant que genre romanesque. Dans cette étude, nous n'allons pas retracer tout le développement diachronique de la théorisation de ce terme, car ceci ne fait pas partie des objectifs de notre recherche. Pourtant, il est important de spécifier certaines approches théoriques qui s'avèrent opératoires pour l'interprétation de l'autofictionnalité quignardienne.

Isabelle Grell dans son ouvrage *L'Autofiction* note la pertinence de deux définitions magistrales de ce terme : celle de Serge Doubrovsky², qui impose la trinité auteur-héros-narrateur ainsi qu'un pacte de vérité avec le lecteur, et celle de Vincent Colonna, qui dans sa thèse « L'autofiction, essai sur la fictionnalisation de soi », s'écarte de la stricte définition doubrovskienne en proposant de nouvelles stratégies interprétatives (Grell, 2014). C'est ainsi que Colonna définit ce genre comme « une œuvre littéraire par laquelle un écrivain s'invente une personnalité et une existence, tout en conservant son identité réelle » (Colonna, 2007 : 34).

Elizabeth Molkou conceptualise l'autofiction en s'appuyant sur l'approche psychanalytique de Jacques Lacan, notamment sur son idée fondamentale du lien entre le Moi de l'auteur et l'Autre, celui dont l'écrivain parle :

Chaque Moi est l'articulation d'une intersubjectivité structurée au sein et autour des discours disponibles à tout moment et en tout temps. [...] Le Moi autobiographique ne peut plus, par conséquent, prétendre à une identité personnelle distincte. Il doit se résoudre à n'être qu'un signe, une image, qui ne soient plus clairement identifiables comme cette personne (Molkou, 2005 : 85).

La connexion entre la figure de l'auteur et le héros de son œuvre apparaît ainsi comme un résultat inévitable de la réflexion de l'écrivain sur lui-même.

Il nous faut aussi évoquer l'approche de Dominique Rosse qui, dans son étude de la corrélation entre autofiction et autopoïétique, propose une perspective un peu différente. Le chercheur traite l'autofiction comme un hybride post-moderne : « L'autofiction est-elle enfant trouvé ou bâtard ? [...] Les chimères de l'un (nostalgie du paradis perdu ou mélancolie) et le réalisme de l'autre (forger

2 Voici la fameuse définition de Doubrovsky qui est importante en tant que première apparition du terme « autofiction » et en tant que représentation du sens de ce terme au moment de sa conception : « Autobiographie ? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie et dans un beau style. Fiction, d'événements et de faits strictement réels ; si l'on veut, *autofiction*, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau » (Doubrovsky, 1977).

un autre objet) sont renvoyés dos à dos, [...] une écriture qui élabore l'oubli initial pour moduler l'identité » (Rosse, 2005 : 15). C'est ainsi que l'état d'esprit mélancolique et le besoin de se retrouver dans une période de temps particulier dont un écrivain rêve se manifestent comme les sources possibles de la poétique autofictionnelle. À notre avis, cela correspond nettement à la conception artistique de Pascal Quignard.

Philippe Gasparini, l'un des plus fameux théoriciens de l'autofiction, dans sa conférence prononcée à l'université de Lausanne en 2009, cite aussi la conception de l'autofictionnalité proposée par l'écrivain Paul Nizon, dont il s'est servi afin de caractériser sa propre écriture :

Ce qui m'intéresse, c'est que le moi est une chose très fluide, insaisissable. [...] Le « je » n'est donc pas le point de départ, comme dans l'autobiographie, mais le point d'arrivée. [...] il ne s'agit pas en l'occurrence d'un temps retrouvé, mais d'un temps créé, métamorphosé en langage, et c'est un espace fictionnel (Gasparini, 2009).

Dans ces conditions, la poétique autofictionnelle peut être considérée comme une représentation des essais d'auto-construction de l'auteur.

Dans l'un des chapitres d'*Albucius*, Quignard admet que dans cette version romanesque la biographie de l'ancien rhéteur repose principalement sur l'imagination de l'auteur : « J'invente cette page. Pas un témoignage antique ne la fonde. J'improvise sur du vent. Ce vent peu à peu désagrège le brouillard qui erre entre les arbres » (Quignard, 1990 : 108). L'écrivain avoue que la composante fictive domine dans le texte qui, à première vue, pourrait revendiquer le statut d'œuvre biographique dans laquelle les faits réels de la vie du personnage prévalent. Voici comment Quignard, dans son interview avec Chrystelle Claude, répond à la question posée sur ces méthodes du travail :

Comment avez-vous écrit ce texte ? Vous êtes-vous d'abord documenté ? Avez-vous ensuite laissé l'imagination prendre le relais ?

Oui, dans l'ordre. Mais l'imagination est soudaine. Ce n'est guère un relais. Elle vient d'un coup comme l'amour dans le corps, la vérité dans l'âme, la joie, la lave (Claude, 2012 : 5).

En effet, cet aveu cristallise l'approche de l'auteur à la représentation de la vie des personnages historiques : il est guidé par son imagination et son intuition, choisissant non pas une chronique documentaire, mais sa fantaisie comme source pour le récit de vie d'autrui. La biographie de l'Autre est construite de manière irrationnelle, elle est imaginée et vécue par l'auteur, car il admet que l'authenticité historique de sa démarche est érodée par sa compréhension intuitive, impulsive, qui naît « dans le corps, [...] dans l'âme ». À première vue, cette approche de Quignard s'inscrit dans la tradition bien développée de la biofiction. Le terme biofiction est utilisé pour identifier le genre des romans qui présentent soit la vie fictive d'un personnage réel, soit une biographie vraisem-

blable d'un personnage qui n'a jamais existé. Alexandre Gefen, dans *Le Genre des noms : la biofiction dans la littérature française contemporaine*, donne la définition suivante de ce genre :

C'est donc non un « biographique sans la biographie » [...], non le matériau sans l'horizon de lecture organisateur, mais plutôt une « biographie sans le biographique », jouant sur le savoir culturel du lecteur, apte à compléter les silences de la forme désormais fragmentaire et à restituer une trace discursive complète, que nous propose la biofiction contemporaine [...]. Déclenchée [...] par la réactivation des *topoi* du récit biographique (l'enfance annonciatrice, l'événement-pivot, etc.), ou simplement par une attention particulière aux détails du vécu conjugée avec la focalisation du récit sur un objet unique, la biofiction nous convie à prendre la mesure d'un destin à partir de quelques « biographèmes » (Gefen, 2004 : 309).

Cette définition peut être opératoire lorsqu'il s'agit de l'étude de la poétique biofictionnelle d'*Albucius*. Cependant, il faut préciser qu'une certaine partie des biographèmes qui ont servi de base pour cette biofiction de Quignard proviennent de sa propre vie. Dans la partie suivante de cet article, nous retracerons la manière dont Quignard confère au protagoniste de l'œuvre des éléments de sa propre biographie, certains traits de son caractère et sa propre vision de l'ontologie et de la temporalité, ainsi que ses jugements sur la nature de la création littéraire. De cette façon, les genres de la biofiction et de l'autofiction deviennent synthétisés par l'auteur : les nuances de la vie fictive du personnage reflètent, par un jeu de miroir, la personnalité de l'écrivain. Par conséquent, l'auteur se construit lui-même grâce à la composition de la vie de l'Autre. La figure de l'auteur fonctionne dans ce monde romanesque alternatif cachée derrière le masque du rhéteur antique. Cela se produit grâce à la transposition du récit dans l'époque passée sous la forme de bio-fiction, dans laquelle l'histoire de la Rome antique au tournant du I^{er} siècle apr. J.-C. est réactualisée.

Le troisième chapitre d'*Albucius* porte le titre « Les guerres civiles » et informe le lecteur que le sujet des guerres civiles était l'un des leitmotivs des romans d'*Albucius*. Dans ce chapitre l'auteur note :

L'originalité des romans d'*Albucius* ne tenait pas toute entière aux mains coupées, aux rhinocéros et aux mots bas qu'il y introduisait. Elle tenait aussi à la récurrence de certains thèmes : guerres civiles ou guerres de pirates qui avaient hanté son enfance et son adolescence. Oppositions de plus en plus dures entre citoyens et esclaves et entre pères et fils (Quignard, 1990 : 20).

Pareillement, nous trouvons une certaine analogie avec cette idée dans la biographie de Quignard. Dans sa conversation avec Chantal Lapeyre-

Desmaison, l'écrivain se souvient de l'impact de son enfance passée au Havre d'après-guerre sur toute sa vie ainsi que sur son œuvre :

Voilà l'époque à laquelle je naquis : au lendemain de cette guerre qui bouleversa les données, jusque-là progressistes et pour ainsi dire cumulatives, de l'histoire universelle et qui défigura à jamais la face, jusque-là pieuse et admirable, du genre humain. [...] C'était la ruine à l'état vivant que je cherche à vous décrire (Lapeyre-Desmaison, 2006 : 24).

Nous voyons que la biographie de l'Albucius de Quignard est similaire à la vie de l'auteur. La vision du monde du rhéteur est marquée par les choses qui l'ont impressionné durant son enfance. Comme cela, Quignard établit une identité entre lui-même et son personnage, car ils sont tous deux les témoins de changements civilisationnels négatifs. Ce n'est pas le seul trait qu'ils partagent. Ainsi, grâce au XIII^e chapitre, nous apprenons la propension d'Albucius à la mélancolie ainsi qu'aux crises de mutisme : « Par Sénèque le Père et par Pollio et par Porcius Latron, on sait qu'Albucius connut des crises de mélancolie au cours desquelles il arrivait que le langage lui défailait » (Quignard, 1990 : 88). Nous savons également que Quignard lui-même a subi des crises de mutisme similaires : cela a été une expérience aussi bouleversante pour lui. Voici ce que l'auteur note à ce sujet dans son œuvre *Le nom sur le bout de la langue* : « Cette dépression d'enfant eut lieu après que nous déménageâmes au Havre, parce que me quittait une jeune femme allemande qui s'occupait de moi tandis que ma mère était alitée et malade et que j'appelais Mutti. Je devins mutique » (Quignard, 1993 : 61). Par conséquent, on retrace des affinités assez claires entre la vie de Quignard et la biographie d'Albucius qu'il crée. Ainsi, la projection autofictionnelle de l'auteur repose principalement sur une similitude biographique entre l'auteur et le héros principal de son œuvre.

Il faut noter aussi que Pascal Quignard est connu pour son image d'anachorète, qu'il a commencé à créer en 1994, lorsqu'il a tout quitté, travail aussi bien que responsabilités mondaines, et a choisi un mode de vie solitaire pour se consacrer exclusivement à la lecture et à l'écriture. Dans sa version de la vie d'Albucius, l'écrivain note : « Il répugnait à apparaître. Il ne se livrait jamais plus de six fois l'an à son public » (Quignard, 1990 : 18). En fait, l'univers romanesque de Quignard comprend toute une « galerie de solitaires »³ — ce sont à la fois et Albucius, et Apronia Avicia, et Monsieur de Sainte-Colombe. Tous ces héros reflètent l'une des principales caractéristiques de la vision du monde de l'auteur, dans laquelle l'anachorète devient la condition de base pour accéder au véritable processus de création. Une autre caractéristique de cet univers quignardien est la propension déjà mentionnée à une vision du monde mélancolique. Voici comment Quignard décrit sa conception du travail de l'écrivain :

3 Expression souvent utilisée par Jean-Louis Pautrot dans *Pascal Quignard ou le fonds du monde* (2007), un ouvrage qui est dédié à la poétique quignardienne.

Je suis un mélancolique. C'est ainsi que travaillent les mélancoliques. Ils ont besoin de ce fond de néant où vient trembler la vie de façon plus bouleversante. Ils ont besoin de petits bouts de réel pour reconstruire tout un monde et y croire d'autant plus. Ils ont besoin de ce fond de nuit où vacillent des lueurs qui arrêtent les yeux, où se devinent des silhouettes qu'il ne s'agit plus que de compléter, où s'accroissent des rêves qui guident sans qu'on y pense (Claude, 2012 : 5-6).

Ainsi, en décrivant le caractère d'Albucius, Quignard souligne à plusieurs reprises la mélancolie qui lui est propre : « Au contraire de César, Auguste vantait le style dont usait Albucius Silus mais il n'aimait pas l'homme, son caractère sauvage, anxieux, mélancolique » (Quignard, 1990 : 101).

Le cinquième chapitre d'*Albucius* s'appelle « Alésia ». À notre avis, il présente également un intérêt particulier lorsqu'il s'agit de l'étude des connexions autofictionnelles dans cette œuvre. Le chapitre commence par les évocations de Quignard des visites de cette partie ancienne de Paris qu'il effectuait durant son enfance. Voici comment l'écrivain se souvient de sa perception de cet endroit :

Enfant, je descendais au métro Alésia. Je ne savais pas que je rejoignais la terre meuble au pied de la ville entre les murs des Gaulois et les fossés de César. Il en fut de même des murailles de La Rochelle aux pieds du duc de Richelieu. Les nourrissons comme des larves mangeaient avec les doigts la terre. C'était un amas d'os qui bougeaient entre les lignes ennemies. Je rejoignais ces enfants qui mouraient, m'approchais des femmes récriminant tout bas contre un sort malheureux. Les vieillards rendaient souffle la bouche ouverte sans paroles (Quignard, 1990 : 34).

Dans ce passage, nous observons la manière dont une sorte de transgression spatio-temporelle se produit dans l'imaginaire de Quignard. L'écrivain dépeint le moment quand, grâce au jeu de son imagination, il s'est retrouvé en deux dimensions au même moment : l'emplacement parisien actuel le relie aux événements qui se sont déroulés au même endroit aux temps de la Rome antique. Ainsi, l'auteur crée un espace propice à une transposition autofictionnelle ultérieure, car sa capacité à se projeter de manière imaginaire dans le passé romain permet également une interaction entre la figure de l'auteur et le personnage du rhéteur qui a vécu à cette époque.

Une autre caractéristique importante du paradigme romanesque quignardien est sa propre conception non conventionnelle de la temporalité que l'auteur résume par le mot « jadis ». Comme le remarque Jean-Louis Pautrot dans *Pascal Quignard ou le fonds du monde*, « ... le secret des romans est le Jadis qui imprègne mais dont on n'a qu'une vague conscience intuitive » (Pautrot, 2007 : 134). Dans l'imaginaire de l'auteur, le jadis acquiert une valeur de passé en continuité, celui qui est lié aux origines du monde mais qui dure toujours au moment

présent. Ce passé est sans retour. Il continue pourtant de revenir comme un cercle récurrent étant présent dans chaque instant de notre existence actuelle. C'est comme cela que dans la vision quignardienne le présent n'est pas l'issue des époques précédentes mais un écho récurrent du jadis. L'art devient un reflet des phénomènes qui existaient déjà dans le passé originaire mais que l'artiste doit recréer et retransmettre à ses contemporains. Voici un extrait du XV^e chapitre de l'œuvre *Sur le jadis* de Quignard⁴, qui est particulièrement pertinent pour l'interprétation du rôle de cette notion dans sa poétique :

Le présent ne capitalise pas le passé. C'est le jadis qui ne cesse d'augmenter son jaillissement en toute présence. Pas de genèse, pas d'eschatologie, pas d'identité : Zeami XIII, Kenkô XVIII, etc. C'est comme si on disait pour Stendhal : Tacite XIV comme on dit Louis XIV. [...] Le temps n'avance pas, il s'incruste, s'encercle, s'additionne sans avant ni après. Je suis Albucius XLVIII (Quignard, 2002).

Ainsi, dans cette réflexion sur la temporalité, l'écrivain affirme clairement sa vision du lien entre lui-même et le rhéteur romain. Quignard s'imagine comme une réincarnation contemporaine d'Albucius, ce qui assure la base de sa projection autofictionnelle dans l'histoire de vie de l'Autre. De plus, l'auteur attribue à Albucius la paternité du concept de « jadis », qui, dans cette œuvre, porte le nom de « la cinquième saison » :

Quand Albucius dit : « Il y a une cinquième saison », il renvoie à cette véritable avant-saison qui erre furtivement toute la vie, qui hante les saisons calendaires, qui visite un peu les activités du jour, souvent les sentiments, toujours le sommeil [...]. Cette étonnante cinquième saison inventée par Caius Albucius Silus ne se résume pas à cette seule avant-saison infante ou primaire ou animale qui erre sans cesse en nous : elle est le passé même en nous. Saison qui est en nous-mêmes l'inaltérable Antique (Quignard, 1990 : 54-55).

Ce faisant, l'auteur dépeint non seulement la surimpression de sa propre image et de l'image d'Albucius, mais affirme également que c'est l'écrivain romain qui a créé la conception inédite de Quignard. Il est aussi important que la vision du temps et de l'histoire de l'auteur permette de faire le lien entre lui et les personnages de ses œuvres. Si le temps n'est pas linéaire, mais cyclique, et que tout ce qui est présent n'est qu'un écho du passé, Quignard a des raisons pour considérer les héros de ses œuvres comme des versions antérieures de lui-même.

Par ailleurs, on retrouve des affinités entre les conceptions littéraires de Quignard et Albucius. Par exemple, Quignard admet dans une interview qu'il

4 Le deuxième volume de son cycle « Dernier Royaume ».

perçoit ses personnages « [...] comme des proches qui reviennent en rêve. Comme des victimes ou des inconnus qu'il faut relever. Sans mépris. Sans chercher à être intelligent sur leur dos » (Lapeyre-Desmaison, 2006 : 168). Alors que l'Albucius de Quignard réfléchit à l'essence du roman de la façon suivante : « Je ne suis pas sûr que les récits des hommes sont plus volontaires que leurs rêves. J'ai le souhait qu'ils soient aussi impérieux si ce sont des romans (*declamationes*). Les romans sont aux jours ce que les rêves sont aux nuits » (Quignard, 1990 : 172). L'acte de créativité pour les deux écrivains est lié à la nature du sommeil, qui sert de matériau pour les intrigues romanesques ainsi que pour la création des personnages. D'ailleurs, Quignard insiste sur la condition d'égalité qui le lie aux personnages de ses œuvres : il souligne l'inexistence d'une quelconque supériorité sur eux.

Voici encore une conception de l'écriture de Quignard :

À Rome, tous s'entrecompaent. L'art était compris comme une émulation entre les œuvres et comme un concours entre les hommes. L'originalité de l'intrigue ni celle de la pensée n'étaient mises en avant. On ne disait pas « anciens », « modernes », « vieux », « jeunes » : on opposait aux « antiques » des « neufs » qui ne s'attachaient qu'à vieillir (Quignard, 1990 : 73).

On peut interpréter cette remarque de l'auteur comme une manifestation ironique. En se rapprochant de l'image du rhéteur, Quignard lui-même n'est engagé, comme il le déclare, que dans le processus de récit des romans de cet auteur romain, sans se soucier de l'originalité de l'intrigue. La dilution des notions de nouveauté et d'ancienneté postulée ici renforce le lien entre l'auteur et son personnage.

Enfin, nous jugeons nécessaire de citer l'un des fragments des méditations de l'auteur analysant les relations entre fiction et histoire dans cette œuvre :

Les romans sont toujours plus vraisemblables que le chaos des vies qu'ils rassemblent et réparent sous les espèces des intrigues et des petits détails consonants. Même l'histoire est assujettie à l'intrigue, ne serait-ce que parce que la politique elle-même intrigue quand elle ne résume pas la vie d'un peuple à une histoire de famille autour d'un père qu'on tue ou au feuilleton interminable d'une meute de frères qui rivalisent (Quignard, 1990 : 86).

Une telle réflexion de l'écrivain permet de comprendre qu'il utilise l'écriture romanesque pour se construire. Si le roman, selon Quignard, dissipe le chaos de la vie, alors l'histoire de la vie d'Albucius, pleine d'affinités non aléatoires avec l'histoire de vie et le point de vue de l'auteur, peut être interprétée comme la tentative de l'écrivain de créer une image plus claire de soi-même. Ce passage actualise aussi le thème de l'écriture sur l'histoire, qui acquiert également la fonction de sa construction en tant que texte. Un tel récit est le résultat de l'his-

toire vue par l'auteur et, par conséquent, il n'est pas obligé d'être en accord avec l'historiographie traditionnelle. Dans la perspective quignardienne, le roman dissipe à la fois le chaos de sa propre vie et la vision de l'histoire comme projet rationalisant qui résulte de la causalité.

Saïda Arfaoui dans sa thèse « Le monde latin dans l'œuvre de Pascal Quignard » étudie la poétique d'*Albucius* en particulier. À son sujet elle remarque : « [...] cette lecture lui permet de dénoncer les abus de la civilisation, son agressivité institutionnalisée à l'égard de la nature et la violence qu'elle exerce sur le psychisme de l'individu » (Arfaoui, 2012 : 436). Les problèmes civilisationnels que Quignard identifie dans l'histoire de la Rome antique semblent également être un sujet qui inquiète l'auteur dans la réalité contemporaine. Grâce à l'écriture autofictionnelle, l'auteur se rapproche non seulement de la personnalité historique, mais souligne aussi le lien entre l'histoire ancienne et la modernité, qui continue à subir la crise de l'humanisme.

En guise de conclusion, nous pouvons dire que la poétique autofictionnelle de l'œuvre rend possible à la fois l'auto-construction de l'auteur et l'expression de sa conception personnelle de la temporalité. Dans le cas d'*Albucius*, la connexion autofictionnelle entre l'auteur et le protagoniste repose sur des parallélismes biographiques et idéologiques.

Dans cette œuvre, trois figures de l'auteur sont représentées : premièrement, la figure de Pascal Quignard en tant qu'auteur qui commente ouvertement son œuvre. C'est un auteur qui admet être guidé par son imagination dans ce processus. Deuxièmement, on distingue la figure de l'auteur d'une biofiction qui crée habilement une histoire principalement fictive de la vie d'un personnage réel, en y intégrant des détails de sa propre vie et des fragments de sa vision personnelle du monde. Finalement, on retrouve dans ce texte la figure d'*Albucius* en sa qualité d'alter ego de Quignard. En conférant à la plupart de ses personnages les traits de caractère des ermites, l'écrivain se manifeste reclus à tel point qu'il se sert de l'un des personnages de sa galerie de solitaires afin de parler de soi-même et de son époque. La vision particulière de la temporalité, dans le cadre de laquelle la superposition des époques devient possible, permet à l'écrivain à la fois de se rapprocher d'un personnage du passé et d'établir un lien entre le passé et le présent. Dans le processus d'auto-construction, l'auteur crée une version modifiée de lui-même et l'installe dans le monde qu'il a inventé. Ainsi, dans l'œuvre axée sur la vie d'un rhéteur romain, le lecteur fait face non seulement à une biographie fictionnelle d'une personnalité historique, mais aussi à l'alter ego de l'auteur qui vit dans un monde imaginaire fantastique du passé antique que Quignard construit d'une manière arbitraire et intuitive.

Œuvres citées

- ARFAOUI, Saïda, *Le monde latin dans l'œuvre de Pascal Quignard*, Bordeaux, Université Bordeaux Montaigne, 2012.
- CAMARERO, Jésus, « Littérature et réflexivité », *Çédille*, 14, 2018, p. 83-212.
- CLAUDE, Chrystelle, « Les Stèles du recueillement : un dialogue avec Pascal Quignard », *L'Esprit Créateur*, 52.1, 2012, p. 3-11.
- COLONNA, Vincent, *L'Autofiction & autres mythomanies littéraires*, Auch, Tristram, 2007.
- DECLERCQ, Gilles, « Roman, fable, déclamation. L'Invention dans l'œuvre de Pascal Quignard », *Le Romanesque*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 233-254.
- DEGOTT, Bertrand et MIGUET-OLLAGNIER, Marie, *Écriture de soi : secrets et réticences*, Paris, L'Harmattan, 2002.
- DOUBROVSKY, Serge, *Fils*, Paris, Galilée, 1977.
- GASPARINI, Philippe (consulté le 25.09.2020) : « De quoi l'autofiction est-elle le nom ? Conférence prononcée à l'Université de Lausanne, le 9 octobre 2009 ». <http://www.autofiction.org/index.php?post/2010/01/02/De-quoi-l-autofiction-est-elle-le-nom-Par-Philippe-Gasparini>
- GEFEN, Alexandre, « Le Genre des noms : la biofiction dans la littérature française contemporaine », Marc Dambré, Aline Mura-Brunel et Bruno Blanckeman (dir.), *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005, p. 305-319.
- GORRILLOT, Bénédicte, « Albucius : un roman latin ? », *L'Esprit Créateur*, 52.1, 2012, p. 22-34.
- GRELL, Isabelle, *L'autofiction*, Paris, Armand Colin, 2014.
- MIGUET-OLLAGNIER, Marie, « Quignard secret », *Travaux de littérature*, n° 13, 2000, p. 319-336.
- LAPEYRE-DESMAYSON, Chantal, *Pascal Quignard le solitaire*, Paris, Galilée, 2006.
- MOLKOU, Elizabeth, « L'identité en question : autofiction et judéité », *Dalhousie French Studies*, n° 70, 2005, p. 83-97.
- PAUTROUT, Jean-Louis, *Pascal Quignard ou le fonds du monde*, New York, Rodopi, 2007.
- QUIGNARD, Pascal, *Albucius*, Paris, P.O.L., 1990.
- , *Le nom sur le bout de la langue*, Paris, P.O.L., 1993.
- , *Petits traités II*, Paris, Gallimard, 1997.
- , *Sur le jadis*, Paris, Grasset, 2002.
- ROSSE, Dominique, « Autofiction et autopoïétique. La fictionnalisation de soi », *L'Esprit Créateur*, vol. 42, n° 4, 2002, p. 8-16.

La mise en scène de soi et les deux corps de la performance : une brève généalogie

Umut Ungan

unganum@gmail.com

Docteur en histoire et théorie des arts
EHESS, Paris

RÉSUMÉ. Cet article vise à interroger, sous l'angle de la mise en scène de soi, la place du corps dans le discours théorique et critique sur la performance. En proposant une courte généalogie de son double statut, à la fois comme corps réel et comme corps sémiotique, l'analyse cherche à inscrire dans la durée les enjeux actuels de la recherche d'une expression authentique du soi, problématisée notamment dans le discours sur la performance dite féministe.

MOTS CLÉS : performance, féminisme, théâtre, avant-gardes, corps

ABSTRACT. This article aims to question, from the perspective of self-staging, the place of the body in theoretical and critical discourse on performance. By offering a short genealogy of its double status, both real body and semiotic body, the analysis seeks to inscribe in the long term the current issues of the search for an authentic expression of the self, problematized in particular in the discourse on so-called feminist performance.

KEYWORDS: performance, feminism, theatre, avant-garde, body

Introduction

92 | Dans son dernier ouvrage, l'historien de l'art Olivier Lussac, en faisant référence à un article de Barbara Roland, affirme que la performance « peut être considérée comme le terrain privilégié d'une forme d'écriture de soi, d'une expérience de soi » ; une forme qui « dépasse le cadre de la représentation et de ses codes », pouvant mettre « en scène des moyens originaux pour exprimer ce que les instruments classiques de l'expression ne peuvent formuler » (Lussac, 2020 : 111). Lussac distingue la mise en scène de soi du théâtre. La première, synonyme dans ce contexte de performance, « en ouvrant à une dimension du réel », fait passer de « l'imitation à la construction d'une démarche qui consiste sans doute moins à interpréter qu'incorporer le réel d'une action [...] » (Lussac, 2020 : 111). Par ailleurs, Roland affirme que, pour le performeur ou la performeuse, « la stimulation de la mémoire constitue tantôt la source, tantôt l'effet de performances où le sujet, au centre du processus créatif, se trouve en état de glissement permanent entre l'identité et le rôle qu'il pourrait prendre, c'est-à-dire entre le moi authentique et le moi en représentation (ou le moi joué) » (Roland, 2012). Nous voyons ici schématiquement, à travers la distinction du théâtre comme représentation et de la performance comme « théâtralisation de soi » (Lussac, 2020 : 111), une opposition qui fait entendre en creux le statut du corps « double », d'une part, « réel » et incarné dans la performance, permettant au discours théorique de l'établir et de la défendre comme une forme artistique autonome ; comme un outil privilégié dans la mise en scène de soi, d'autre part.

Il serait banal d'affirmer que l'identification d'une pratique artistique spécifique, mis à part ses enjeux historiques, institutionnels, politiques, sociaux etc., passe dans la plupart des cas par sa différenciation des pratiques établies. En ce sens, la performance ne déroge pas à la règle vis-à-vis de sa distinction par rapport aux catégories artistiques traditionnelles au xx^e siècle. Le performeur ou la performeuse « fait œuvre de soi, et non plus à distance sur un support extérieur, il s'expose physiquement lors d'une action privée ou publique » (Le Breton, 2013 : 99). L'idée de corporalité y devient centrale dans le sens où, à la différence des « peintres, sculpteurs, poètes ou compositeurs, les acteurs, les chanteurs et les danseurs ne créent pas une œuvre "pérenne" en dehors d'eux-mêmes » (Fischer-Lichte, 2014 : 25). Le corps semble remplir la fonction de la matière artistique vacante une fois que le discours ne peut plus prendre appui sur une œuvre finie comme une peinture, une sculpture ou un poème. C'est bien ce « fondement anarchique » (Goldberg, 2012 : 9) d'un art corporel qui permet d'en identifier la fonction. Celle-ci abolit les frontières entre les pratiques et déconstruit l'expérience artistique traditionnelle.

En déplaçant le point focal de l'œuvre sur le corps de l'artiste, le discours théorique et critique de la performance veut être en cohérence avec l'écriture de l'histoire de l'art au xx^e siècle, allant des avant-gardes historiques aux formes les plus récentes et hétéroclites présentes dans l'art contemporain, tout en investissant un espace d'arguments extensible qu'il réserve aux pratiques performatives. Une première tentative d'historicisation dans les années 1970, encore largement

acceptée aujourd'hui, situe son origine dans les pratiques des avant-gardes historiques au début du xx^e siècle (Goldberg, 1979). Cette manière d'envisager le récit de l'histoire de la performance, en dehors de sa valeur heuristique, permet, d'une part, d'introduire les productions contemporaines dans une continuité temporelle, de l'autre, de constituer un premier modèle de « rationalité critique » (Danblon, 2002) pouvant être repris, critiqué et / ou déconstruit. Les conséquences de l'historicisation et de l'institutionnalisation de la performance sont perçues comme négatives par ceux qui voient dans ce récit un art détaché du « réseau organique » qui l'a vu naître, où l'art de la performance est relayé à la mémoire historique et au plaisir élitiste (Reiner et Roach, 2005 : 192). Des modèles plus nuancés tiennent compte d'une vision élargie des pratiques avant-gardistes qui restent en lien avec des formes plus populaires de la performance comme le cabaret ou le théâtre de rue, tout en reconnaissant une filiation des pratiques des années 1970 avec l'avant-garde historique (Carlson, 1996).

Quoiqu'il en soit, l'idée de « faire œuvre de soi » n'est pas sans conséquence sur la manière de concevoir le statut du corps de l'artiste au sein de ces pratiques, ce qui permet d'appréhender la performance, d'une manière générale, comme plus ou moins « autoréflexive (*self reflexivity*) » (Carlson, 1996 : 189) dans ce sens que « toute performativité demande une appropriation par le sujet » (Féral, 2013 : 214) renvoyant à un jeu de dédoublement de soi. Ce type d'interprétation trouve une voie cohérente de réflexion sur le corps, qui apparaît comme un outil efficace sur lequel peut agir l'artiste : il lui est immédiatement accessible. Ces aspects d'immédiateté et d'événementialité ne manquent pas d'accorder à la performance et aux arts vivants en général un statut privilégié au sein des objets esthétiques, puisqu'ils suppriment, du moins pour un certain temps, la distance qui existe entre l'artiste et le public. Ceci ne se produit pas dans le cas d'autres formes artistiques, telles la peinture ou la sculpture, où l'expérience de la réception est différée par rapport à la production. Selon une telle vision, le corps de l'artiste ne se cache plus « derrière » son œuvre, il se dédouble, devient corps « réel » et corps incarné, et s'expose au regard.

Ce que je développerai ici ce n'est pas tant la critique ou la déconstruction d'une telle dualité mais une brève généalogie de cette dialectique. L'hypothèse est que, comme l'illustre l'analyse récente de Lussac, cette tension entre le corps réel et le corps comme support de signification fonctionne comme un élément structurant du discours théorique et critique sur la performance encore aujourd'hui ; une tension qui refait surface notamment au sein de l'exposition de l'identité féminine telle qu'elle est problématisée dans le discours sur la performance dite féministe.

Notre ambition n'est pas de réécrire l'histoire de la performance au xx^e siècle mais de relever les « nœuds », si l'on peut dire, de cette tension selon une méthode dont le but n'est pas tant d'en récupérer les origines que de comprendre l'aspect construit et conditionné des significations actuelles quand on évoque la question de l'expression et de la mise en scène de soi. En ce sens, en suivant une certaine chronologie, il ne s'agit pas de faire l'historique d'une notion mais de comprendre la « provenance » (Fraisie, 2020) de la dialectique

des rapports entre les deux corps de la performance que l'on vient évoquer. Cette tension prend la forme de distinctions et d'oppositions entre le corps et soi, de même qu'entre présentation et représentation, qui incarnent des aspects constitutifs de la définition de la performance et de sa valeur historique. Leurs histoires et leurs approches théoriques étant liées, nous allons analyser le théâtre et l'art de la performance au sens institutionnel du terme d'une manière dialectique, ce qui nous permettra de briser la linéarité et la fermeture disciplinaire, moins adaptées à notre angle d'approche, qui est transversal.

La provenance de la tension

À la suite du philosophe Helmuth Plessner, Erika Fischer-Lichte évoque la distinction entre « corps phénoménal » et « corps sémiotique » comme une sorte de dualité anthropologique qui permet de comprendre le dédoublement de soi dans la performance. Si le corps du performeur peut lui servir de support ou d'objet (niveau sémiotique), en revanche, en tant que sujet, il s'incarne inévitablement dans son corps (niveau phénoménal). C'est bien dans le discours sur le théâtre que l'on retrouve initialement cette problématique. Historiquement, jusqu'au XVIII^e siècle, la tension qui existe entre le corps sémiotique et le corps phénoménal penche plutôt vers la disparition de ce dernier : des théoriciens comme Johann Jakob Engel « assumait le fait que seulement le corps purement sémiotique était capable de produire la signification du texte perceptible aux sens, la communiquant ainsi au public » (Fischer-Lichte, 2014 : 27). Dans la performance théâtrale traditionnelle, le corps phénoménal « s'efface » au profit de la lisibilité du texte.

Cette posture se modifie dans la deuxième moitié du XIX^e siècle. Ce tournant est marqué, dans le discours théorique sur le théâtre, par un réalisme psychologique, développé par le metteur en scène russe Konstantin Stanislavski¹. Son approche cherche à harmoniser la tension entre corps phénoménal et corps sémiotique en questionnant le statut matériel du corps ainsi que le pouvoir que l'artiste a sur lui. Cette importance donnée à l'interdépendance entre les deux corps du performeur marque également la critique et le rejet d'une approche « littéraire », repris par l'avant-garde théâtrale dans la première moitié du XX^e siècle, chez Vsevolod Meyerhold ou Max Reinhardt, par exemple, mais aussi au sein de l'avant-garde artistique, comme ce fut le cas pour Dada ou pour le mouvement futuriste. Les « performances » de ces derniers qui jouent sur la dé-hiérarchisation des pratiques artistiques établies comme la peinture, la poésie ou la sculpture, renvoient à une manière de « heurter l'auditoire » par le choc que procurent leurs actions (Goldberg, 1979). Les soirées dada au Cabaret Voltaire à Zurich, ou celles des futuristes à Rome ou à Turin deviennent célèbres pour leurs mélanges inédits de théâtre, de cabaret, de récitation de poèmes, de chansons et d'exposition de peinture, où les différentes identités artistiques

1 Sa « méthode » est notamment définie dans ses ouvrages *La Construction du Personnage* (1930) et *La Formation de l'acteur* (1936).

deviennent interchangeable sur scène. Les descriptions de ces soirées tumultueuses (Goldberg, 1979) mettent l'accent sur l'environnement qu'ils cherchent à créer pour désorienter et faire réagir le public. Derrière cette volonté des avant-gardes de choquer et de surprendre, on voit que leurs performances reprennent, implicitement ou explicitement, ce qui est rejeté à l'époque dans le domaine théâtral : la mise en scène de soi et le corps désincarné. Pour eux, pousser le plus loin possible les modalités de cette mise en scène est une manière de rendre illisible le texte qu'est censé produire l'acteur. Celui-ci montrerait par le mouvement visible, grâce à la destruction, l'aspect construit et superflu de son propre corps en tant que support de l'identité « réelle » de l'artiste apparaissant derrière sa mise en scène. C'est en ce sens que l'interchangeabilité des rôles ainsi que le fait de malmener les hiérarchies artistiques traditionnelles que permet l'action performative est une manière de faire advenir « le moi intégral chanté, peint, sculpté, indéfiniment dans son perpétuel devenir » (Marinetti, 1909).

La Bauhaus incarne le moment où ces expériences performatives sont systématisées et deviennent un véritable objet de recherche. Cet institut allemand fondé par Walter Gropius dans les années 1930 à Weimar n'est pas aussi engagé politiquement que les avant-gardes qui l'ont précédé, mais son refus des catégories traditionnelles de l'art et sa valorisation des pratiques artistiques populaires, qui ne demandent pas un savoir spécifique et n'incarnent pas une tradition particulière, s'accordent avec les idées des avant-gardes. L'importance donnée au corps phénoménal ne cherche pas à y trouver le « moi » véritable, mais à y découvrir sa « matérialité conçue comme malléable » (Fischer-Lichte, 2014 : 29). En ce sens, la plupart des spectacles représentés dans la Bauhaus, notamment ceux dont la scénographie avait été conçue par Oskar Schlemmer, cherchent à signifier l'abstraction théorique, incarnée par les acteurs. De cette façon, dans la *Danse des gestes* (1926-1929), les danseurs vêtus de couleurs primaires, aussi bien que la chorégraphie qu'ils exécutent basée sur des mouvements géométriques annotés et leurs « actions quotidiennes » banales, telles « un éternuement aigu, un rire franc et une écoute docile », sont autant de « moyens d'isoler une forme abstraite » (Goldberg, 1979). L'expérimentation théâtrale et scénique participe d'une conception du corps du performeur-acteur comme une machine qu'il contrôle afin de produire du sens.

On retrouve de telles systématisations de la performance ainsi que de l'expérimentation théâtrale dans d'autres institutions comme le Black Mountain College aux États-Unis (Cometti et Giraud, 2014). L'apparition de figures comme John Cage ou Merce Cunningham, dont les théories du hasard et de l'indétermination, valables aussi bien pour la musique que pour la danse, permettent de reprendre les gestes du quotidien sur scène. Cunningham affirme : « Puisque ceux-ci [gestes ordinaires] étaient acceptés en tant que mouvements dans la vie quotidienne, pourquoi ne le seraient-ils pas sur scène ? » (Goldberg, 2012 : 124). L'évidence d'une telle formulation, de la mise en scène du corps au quotidien, de sa « réalité » telle qu'elle renvoie à la valorisation du corps phénoménal au détriment de « l'orientation dramatique et narrative » (Goldberg, 2012), est ainsi une

autre façon de formuler une opposition indirecte au corps sémiotique qui serait au service du texte.

Qu'il s'agisse des avant-gardes artistiques ou des expérimentations théâtrales et chorégraphiques, la première moitié du xx^e siècle tente d'inverser la tendance classique de valorisation du corps sémiotique afin d'atteindre une identité artistique où le soi s'expose avec plus de cohérence et de réalité à travers la destruction et / ou la déconstruction de l'idée d'un pur corps sémiotique. En ce sens, la hiérarchie et la distinction des catégories artistiques ainsi que le recours aux formes populaires ou aux gestes du quotidien nourrissent la théorie de la performance dans son aspect oppositionnel ainsi que dans son autonomisation progressive.

Ce double mouvement trouve une figure exemplaire de transition dans la première définition de la performance comme œuvre autonome, à savoir les *happenings* d'Allan Kaprow dans les années 1950, pour qui la référence principale dans l'apparition de ses actions est un peintre : Jackson Pollock. Ce dernier représente l'achèvement d'une certaine conception moderniste de l'œuvre « extérieure » au corps de l'artiste, véhicule et expression de son monde « intérieur ». Pour Kaprow, Pollock « détruit » la peinture : cette dernière devenant un « environnement », elle sort du cadre pour indiquer le nouveau point focal de la création, à savoir « l'espace et les objets du quotidien » (Kaprow, 1958 : 7). Cette « esthétique de la vie ordinaire », pour reprendre le titre de l'ouvrage de Barbara Formis, a pour contrepartie la dévalorisation de l'œuvre comme représentation. Les *happenings* de Kaprow, qui marquent l'apparition progressive de la performance comme forme de création autonome s'inscrit dans un contexte artistique qui devient ainsi de plus en plus « conceptuel », où l'œuvre « se réduit à l'événement de son apparition » (Poinsot, 1998 : 12). La peinture de Pollock est la métaphore d'un déplacement de l'attention de l'œuvre vers l'artiste et vers le corps de ce dernier.

On retrouve un discours théorique analogue en ce qui concerne le théâtre à la même période, soulignant par ailleurs les influences réciproques entre ces arts et les arts visuels, au moins depuis le début du xx^e siècle. Jerzy Grotowski inverse, en ce qui concerne le jeu d'acteur, l'ordre de la tension qui existe entre le corps phénoménal et le corps sémiotique. Pour lui, c'est bien le rôle qui permet d'atteindre le « moi » de l'acteur, le corps sémiotique fonctionnant comme une entrée privilégiée à son corps phénoménal (Grotowski, 1965). Moins codifiés que la représentation théâtrale, les mêmes procédés sont présents dans des groupes tels Judson Dance Company, Living Theater ou les performances de Fluxus dans la continuité des avant-gardes historiques. Quand par exemple Yoko Ono, dans *Cut Piece* (1964-1966), demande au public de découper les vêtements qu'elle porte sur scène, il ne s'agit pas du corps sémiotique de la performeuse mais bien de son corps réel en tant qu'artiste présente devant un public. Ce type de création va permettre au discours théorique et critique, à partir de la fin des années 1960, d'élaborer une conception spécifique qui se réfère à l'imédiateté de la performance, ou à son « événementialité », à sa contingence et à sa forte inscription dans une action en contexte, à la différence de la production

artistique « externe » à son créateur ; un aspect qui lui permet d'attribuer une portée critique inédite² et d'affirmer sa spécificité comme art. Si le corps phénoménal est bien le point focal de la performance, alors le « moi » de l'artiste est immédiatement présent au public, sans intermédiaire. Le corps devient le véhicule de l'affirmation de cette identité véritable où le soi apparaîtrait sans obstacle. Le public change également de statut : dans ce « nouveau théâtre » qu'est la performance, où l'artiste « ne cherche pas à être autre chose que lui-même » (Kirby, 1965), il n'y a pas de différence fondamentale entre le spectateur et l'acteur dans le sens où il n'existe pas, comme au théâtre traditionnel, une mise à distance du public par un ensemble d'informations qui permet d'interpréter ce qui se déroule sur scène.

Bien qu'une telle redéfinition des rapports entre le public et l'artiste cherche avant tout à asseoir une place légitime à ces nouvelles pratiques, l'idée de l'exposition et de la présentation du « soi » de l'artiste sans intermédiaire se manifestent également dans les arts visuels qui développent une dimension performative. Si les œuvres de plus en plus « dématérialisées » ne sont que l'occasion et le prétexte pour la création, ce déplacement vers l'acte privilégie la figure de l'artiste qui permet une indistinction entre sa vie et ses œuvres, une confusion entre sa vie « réelle » et son art ; une « vie comme œuvre » (Poinsot, 1999 : 183), où les deux corps de l'artiste, phénoménal et sémiotique, se confondraient, bien que le dernier soit toujours soutenu par des œuvres « externes ». Les figures les plus célèbres qui développent une mythologie personnelle à travers les actions qu'ils mènent dans les années 1960 comme Piero Manzoni en Italie et Yves Klein en France sont à ce titre exemplaires. Autant dans les *Anthropométries* (1960) de Klein, où il utilise comme des pinces plusieurs figures nues féminines dont les corps sont enduits de peinture bleue, que dans les « signatures » de Manzoni sur le corps du public pour en faire des « sculptures vivantes » (1961), c'est une nouvelle figure de l'artiste que nous retrouvons. Celle-ci cherche à remplir différentes fonctions dans la « spectacularisation » (Poinsot, 1999 : 187) et la mise en exposition de ses œuvres afin de construire un récit efficace pour sa postérité. Il s'agit d'une entreprise de mise en scène de soi globale, qui cherche à confondre identité « réelle » et identité artistique, d'une part ; de fusionner son corps phénoménal et son corps sémiotique incarné dans les œuvres, d'autre part. Malgré le fait que ces artistes continuent à produire des œuvres physiques, on voit la continuité avec les pratiques avant-gardistes de la première moitié du xx^e siècle : là où pour la performance il est question de la suppression du corps sémiotique en exposant le « moi » réel du performeur, ces artistes utilisent la forme performative comme élément « catalyseur » pour dissoudre le corps sémiotique que constituent leurs œuvres dans le corps « réel » de l'artiste. Cela explique également le recours à la production d'images et à leur mise en circulation, servant non seulement à témoigner et à archiver des actions qui sont par définition éphémères, puisqu'elles deviennent également constitutives d'un procédé où le

2 Selon Fredric Jameson, par exemple, cette suspension de la distance entre le public et l'artiste est un atout pour les arts de la performance, plus adaptés à une « esthétique révolutionnaire » (Jameson, 1988 : 178).

corps de l'artiste est désormais le seul garant de son identité et où la mythologie personnelle renvoie à une structure composite de « doute et [d]e fantasme » (Bégoc, Boulouch, Zabunyan, 2010 : 43), mais aussi à incorporer le corps sémiotique, incarné dans l'œuvre physique par le corps phénoménal de l'artiste. Une telle démarche représente une véritable transition dans l'autonomisation des pratiques performatives, dans le sens où la performance chez Klein ou Manzoni est à la fois déterminée par les hiérarchies artistiques traditionnelles et les outils de leur présent artistique qui, comme nous venons de l'énoncer, devient de plus en plus conceptuel, permettant la construction d'une mythologie où l'artiste se fait historiographe, mélangeant sa vie et son œuvre.

Les deux corps de la performance dans la postmodernité

Il est important de souligner que le fait de nommer mythologie personnelle cette stratégie de la gestion de la postérité artistique s'attache à une lecture rétrospective qui voit dans de tels procédés un travail de mise en scène de soi distinct du corps de l'artiste. En ce sens, les premières tentatives d'historisation de la performance dans les années 1970, tout en rendant compte de ces pratiques historiques, identifient également la tension entre les deux corps comme problématique. Autrement dit, l'interprétation historique sépare le corps en deux pôles opposés où la tension revêt de plus en plus un caractère dichotomique. Cela souligne le passage, dans le discours théorique et critique, du moderne au postmoderne, qui participe d'un changement sur le statut de la fonction sociale de la culture d'une manière générale. L'art qui pouvait être encore choquant dans la première moitié du xx^e siècle n'est plus « oppositionnel » à partir des années 1960, qui marquent le début du postmodernisme, c'est un art que la « société du spectacle » n'hésite pas à exploiter (Jameson, 1988 : 186). Mais il ne s'agit pas uniquement de l'institutionnalisation et de la normalisation de la transgression. Le discours postmoderne révisé l'idée du corps du performeur / acteur comme « texte » où l'on peut « lire » les styles mais aussi les conventions et les idéologies qui s'y expriment d'une manière interchangeable ou même contradictoire. Cela marque le passage, dans l'histoire de la performance, de la période conceptuelle qui valorise la « présence », la contingence et le corps phénoménal à celle où il est question d'une « génération média » (Auslander, 1994 : 57). Cette nouvelle génération valorise le langage et le corps sémiotique, dans le sens où ce dernier est le lieu où des oppositions qui étaient impossibles à réconcilier auparavant peuvent coexister. Une telle évolution est concomitante de l'institutionnalisation de la performance comme forme artistique ainsi que de son entrée dans l'espace muséal. Ce dernier, ne pouvant pas se passer de l'objet physique pour l'exposer et pour l'archiver, trouve un intérêt dans les performances enregistrées qui deviennent « historiques ». Ce qui définit, dans le discours théorique, la nouvelle génération de performeurs, est l'usage de la vidéo non pas comme

document mais d'une manière active, intégrée à la pratique artistique³. C'est en ce sens que Auslander défend la primauté du langage sur le corps en ce qui concerne les performances postmodernes qui épousent sans difficultés les nouveaux médias, la télévision ainsi que la culture de masse et du divertissement. La performance n'est plus l'élément « catalysant » au sein des arts, puisqu'elle ne se produit plus dans le même système de genres qu'auparavant : elle est codifiée comme genre au moment même où elle disparaît en tant que tel.

Si la mise en scène de soi de l'artiste est toujours une construction comme le veut le discours postmoderniste sur la performance, alors l'indétermination qui représente l'artiste-performeur comme sujet ne peut exposer le « soi » que dans sa fragmentation et sa superficialité. C'est ce que défend Auslander pour la performance postmoderne, qu'il s'agisse du théâtre ou de l'art performatif qui, à défaut de renvoyer à une identité artistique qu'incarne une réelle présence, ne met en scène que la multiplicité du moi et / ou sa fiction. La caractéristique principale de la performance, son « événementialité », disparaît, dans le sens où il n'existe pas de différence de nature dans la culture de masse des sociétés post-modernes entre une performance en direct et celle médiée.

Cela ne signifie pas pour autant qu'on ne peut pas déceler une valeur oppositionnelle dans de telles pratiques, comme cela a pu être le cas par le passé pour les avant-gardes historiques ou encore celles des années 1960. Auslander soutient l'idée que certaines pratiques dans l'art de la performance s'inscrivent dans une démarche critique justement parce qu'elles œuvrent à l'intérieur du système médiatique tout en exploitant ses principaux outils. Dans les performances de Laurie Anderson, par exemple, telles *Home of The Brave* (1986) ou *United States* (1983), le « personnage [...] est tellement détaché que l'on commence à douter du statut autobiographique de ses récits », ce qui est lié au fait qu'elle « modifie progressivement les histoires elles-mêmes pour en effacer la tonalité littéraire, afin de les rendre [...] moins personnelles. » (Auslander, 1994 : 74). Une telle démarche problématise la mise en scène de soi autant par le jeu de langage qu'elle instaure que par la manière dont elle conçoit le public spécifique de la culture de masse comme un ensemble d'individus isolés plutôt que comme un collectif homogène. Pour le spectateur de masse, le rapport au médium (radio, télévision, cinéma etc.) est un lien toujours individuel dans une « relation d'altérité ». Ce que montre Anderson sur scène, c'est bien cette altérité qui est rendue explicite et où le soi est incarné comme un « autre parmi d'autres » (Auslander, 1994 : 80). L'exemple le plus significatif dans les performances d'Anderson est l'usage de sa voix distordue pour jouer ses différents personnages, une voix « masculine » qui ne lui appartient pas mais qui n'appartient pas non plus à un « autre » identifiable. C'est, en somme, une voix de l'absence qui identifie le public postmoderne comme un ensemble d'individus séparés. En ce sens, les personnages d'Anderson ne sont que des purs corps sémiotiques puisqu'ils lais-

3 Encore faut-il préciser que la différenciation entre « vidéo témoin » et « vidéo expérimental » est un produit du discours critique des années 1970, qui a occulté l'intérêt de la vidéo « corporelle » pour la recherche sur ces pratiques et l'a reléguée au simple statut de document (Bégoc, Boulouch et Zabunyan, 2010 : 153).

seraient transparaître le texte qui ne renvoie qu'à une absence. Ce n'est qu'à ce prix que les pratiques postmodernes peuvent prétendre à une valeur critique, autrement dit à travers cette stratégie où elles « miment le processus de médiatisation du sujet pour nous offrir des représentations de soi une fois qu'il a intériorisé sa propre relation à un environnement médiatisé » (Auslander, 1994 : 80). Le discours théorique postmoderniste voit dans la performance un haut degré de réflexivité qui permet non seulement de voir dans la représentation de soi une construction mais aussi d'exposer l'identité de l'artiste comme une construction perpétuelle puisqu'inatteignable en tant que tel, sous un aspect toujours singulier et « événementiel ».

La performance et la théorie féministe

D'une manière très schématique, on voit qu'il y a bien deux représentations principales de la mise en scène de soi que l'on a hérité quand on évoque la performance : la tension entre corps phénoménal et corps sémiotique cherche à se résoudre soit par la valorisation du corps phénoménal (modernisme) soit par celle du corps sémiotique (postmodernisme). Il s'agit d'une valorisation à deux échelles qui renvoie à des programmes épistémologiques radicalement différents dans la manière de concevoir la subjectivité de l'individu, mais qui résument bien les deux pôles extrêmes où se placent les différentes tentatives de gestion de l'équilibre fragile entre les deux corps de l'artiste-performeur en ce qui concerne l'exposition de son « moi ».

Ce rapport corps / soi trouve un terrain riche d'expérimentation dans la pratique des artistes femmes à la fin des années 1960, qui se prolongera par des revendications féministes dans les années 1970. C'est bien l'art, notamment l'art de la performance, « en accompagnant de façon continue la pratique des artistes femmes » (Bégoc, Boulouch et Zabunyan, 2010 : 16) qui permet une « réappropriation du corps » (Fraise, 2020 : 96) avant que la théorie féministe s'applique aux pratiques artistiques d'une manière plus soutenue dans les années 1970, élargissant par le mouvement le champ d'application politique du féminisme.

Ce que présuppose l'idée de réappropriation du corps renvoie à la manière dont celui-ci a été « réduit à une prédisposition censément innée à l'auto-sacrifice et au soin des autres » (Federici, 2020 : 46). Le corps étant considéré comme un « terrain de résistance », la performance devient l'outil principal de l'exposition de soi à travers le corps de la performeuse, que ce corps soit souligné dans sa présence et sa spécificité ou, à l'inverse, cherche à s'effacer derrière ses représentations stéréotypées afin d'être déconstruites.

La théorie féministe elle-même est révélatrice de la manière dont la question du corps se trouve posée dans la tension du phénoménal et du sémiotique, où les deux pôles se trouvent tout autant essentialisés sous des perspectives qui divergent sur ce qu'est et / ou doit être l'identité féminine. D'une manière très schématique, en ce qui concerne la mise en scène de soi, la valorisation du corps phénoménal de la femme cherche à affirmer la féminité comme une forme spé-

cifique de représentation, il s'agit dans cette optique de la revendication d'une nature féminine qui se différencie de celle masculine (Forte, 2005). À l'autre pôle des débats on retrouve une forme analogue de la théorie postmoderniste qui réduit la question du corps au sémiotique, où la mise en scène de soi apparaît comme une construction culturelle et artificielle qui ne renvoie à aucune réalité biologique. C'est en ce sens que l'on évoque la « performance du genre » (Butler, 1990). D'un côté, on cherche et on défend une « nature » intrinsèquement féminine, de l'autre, on considère que cette nature est une construction culturelle, sociale et idéologique, une performance.

Le domaine artistique participe de ces débats multiples au sein de la pensée féministe. La réception des œuvres performatives réalisées notamment par des femmes à partir des années 1960 varie selon les positions choisies par les protagonistes. Adoptant la valorisation du corps phénoménal d'un point de vue « moderniste », certaines interprétations voient dans la performance un redoublement de la présence de « soi » quand il s'agit de la présence féminine : « Quand une femme apparaît sur scène, son corps parle de lui-même » (Erin Striff, 1997 : 1). Cet effacement de la distance que présuppose la distinction entre le corps (féminin) et soi dans la performance est vivement critiqué par d'autres qui y voient une « absence de précaution méthodologique quant à l'usage d'un soi originel » (Gourbe et Prévot, 2010 : 80) chez les artistes et théoriciennes féministes de cette période qui fondent leurs croyances dans une expression directe et sans intermédiaire de leurs identités à travers l'exposition de leurs corps. La critique « postmoderne » envisage le corps féminin comme relevant toujours d'une construction sociale et comme « signe visuel et idéologique d'échange » (Gourbe et Prévot, 2010 : 80). Or, à trop vouloir « insister sur le corps comme construction sociale et comme performance », de telles interprétations omettent de le considérer comme un « réservoir de savoir-faire, de résistances développées au cours d'un processus d'évolution lié à notre environnement naturel et à des pratiques intergénérationnelles » ou comme une « structure accumulée de besoins et de désirs »⁴ (Federici, 2020 : 131-132), comme corps phénoménal, en somme.

Certaines approches théoriques de la performance dite féministe cherchent à résoudre cette tension dialectique dans l'exposition de soi en réunissant les deux positions, et réinventent l'idée que la mise en scène d'un « soi » véritable et authentique passe par la reconstitution de l'expérience du corps féminin. En ce sens, l'idée de conjuguer ensemble la matérialité de ce dernier et son aspect construit socialement permet de développer un discours théorique et critique à partir d'exemples où il est question de mobiliser à la fois les notions de présentation et de représentation. Si la représentation peut facilement se développer à partir d'une imagerie qui s'attache à un contexte social ou culturel spécifique, en ce qui concerne la présentation, le corps phénoménal est invoqué par des procédés qui ne peuvent que le mobiliser : il s'agit de la douleur, de la violence mais

4 Ce n'est pas un hasard si pour Federici les femmes trouvent une manière de se réapproprier leurs corps notamment dans la danse comme « exploration » et « invention des possibles du corps » (Federici, 2020 : 136).

aussi du plaisir que les performeuses s'infligent pendant leurs actions. Si ces aspects ont déjà été exploités par les artistes dès le début de la pratique de la performance comme forme artistique autonome, ils deviennent un élément interprétatif dans un schéma global hybride qui cherche à mobiliser la tension entre les deux corps de la performeuse. Nous pouvons l'illustrer à l'aide d'un exemple. Angelika Festa qui, dans *Untitled Dance with Fish and Others* (1987), s'enroule dans des tissus blancs et reste suspendue pendant vingt-quatre heures à un support, mobilise à la fois son corps phénoménal dans l'endurance et la douleur que la performance lui inflige, et son corps sémiotique qui renvoie, entre autres, aux diverses représentations du traitement contre l'hystérie féminine dans les hôpitaux. Pour Peggy Phelan, en multipliant les images qui accompagnent sa performance, Festa s'expose dans une polarité de « présence et d'absence », en soulignant l'idée que la « "femme" existe entre ces catégories d'analyse » (Phelan, 1998 : 125). Pour Jeanie Forte, si la « référence de Festa est bien le piège de la représentation », son « médium est la communication de la douleur » (Forte, 2005 : 252). C'est dans un entre-deux que l'identité de Festa se manifeste, qui fusionne pour ainsi dire la représentation et son corps physique pour exprimer un « soi » qui exemplifie la condition féminine tout en évitant de s'octroyer une autorité représentative, ce qui serait une autre manière d'essentialiser le corps « réel » de la performeuse.

De telles interprétations, où la tension entre les deux corps de la performeuse se trouve investie positivement, sont orientées vers un programme politique au sein duquel la performance permet de « construire le langage, les modèles théoriques afin d'analyser la praxis féminine et les oppressions que subit le corps de la femme » (Forte, 2005 : 120). Il est intéressant de noter que, contrairement à Phelan, l'interprétation de Forte ne prend pas en compte les autres éléments qui sont présents dans la performance, notamment les écrans qui sont placés autour du corps suspendu de Festa, où l'on voit la projection de ses pieds agrandis, l'enregistrement de la performance ou encore l'embryogenèse d'un poisson. Cela n'empêche pas que la posture initiale des deux théoriciennes soit analogue, en ce sens qu'elles cherchent, sur le plan théorique, à réconcilier les deux pôles opposés que l'on retrouve dans la théorie de la performance dite féministe, à savoir l'essentialisation du corps phénoménal et celle du corps sémiotique dans l'expression de soi.

Remarques conclusives

Quand Oriana Fox organise en 2009 à la Tate Modern *Once More With Feeling*, qui consiste à recréer, tout au long d'une journée, les performances des artistes-femmes des années 1970, elle fait part de ses doutes quant à sa propre inscription dans une continuité historique et revendicatrice par rapport à cette période importante pour le féminisme et les pratiques artistiques qui s'y affilient. Elle affirme : « J'ai créé consciencieusement les scènes de performances par lesquelles les femmes se sont déjà exprimées. J'ai voulu revivre ces moments

dans le but de développer ma pratique et trouver ma propre voix. Or [...] de ma perspective postmoderne, c'est difficile de réconcilier l'idée d'une capacité d'agir avec un soi qui n'est pas maître et performatif ; si le genre n'est qu'un jeu de rôles, comment la performance peut rendre visible le soi "authentique" ? » (Fox, 2010 : 120). Si par le passé le corps féminin de la performance pouvait exposer le soi véritable sans obstacle, cette recherche lui apparaît d'autant plus ardue aujourd'hui qu'elle doit se frayer un chemin à travers les représentations stéréotypées de la femme et que le soi n'apparaît finalement que comme construction et artifice. La brève généalogie que l'on a tracée d'une manière très schématique dans cette analyse nous permet d'interpréter les différents présupposés du discours de Fox, véhiculant deux représentations de la performance : historique et institutionnalisée, l'une, contemporaine et indéfinie sous l'angle de la mise en scène de soi, l'autre. Ces deux représentations lui semblent impossibles à réconcilier. Or, plutôt que de conclure à une fatalité, nous pouvons affirmer qu'il s'agit d'une caractéristique constitutive de la performance qui s'est définie, dans l'« équilibre entre le réel et sa représentation » (Bégoc, Boulouch et Zabunyan, 2010 : 23), à travers le corps perçu comme un lieu de tension, entre son irréductible phénoménalité et son aspect sémiotique. La présence persistante de cette dualité dans le discours critique et théorique s'explique autant par la définition continue et ouverte de la performance à l'aune de ses formes contemporaines que par l'impossibilité de les séparer. Cette tension refait inévitablement surface à chaque fois qu'il est question de l'expression « authentique » de soi.

Œuvres citées

- AUSLANDER, Philip, *Presence and Resistance. Postmodernism and Cultural Politics in Contemporary American Performance*, Ann Arbor, Michigan Press, 1994.
- BEGOC, Janig, BOULOUCHE, Nathalie et ZABUNYAN, Elvan (dirs.), *La Performance. Entre archives et pratiques contemporaines*, Rennes, PUR, 2010.
- BUTLER, Judith, *Gender Trouble : Feminism and The Subversion of Identity*, Londres, New York, Routledge, 1990.
- CARLSON, Marvin, *Performance : A Critical Introduction*, Londres, New York, Routledge, 1996.
- COMETTI, Jean-Pierre et GIRAUD, Éric (dir.), *Black Mountain College. Art, démocratie, utopie*, Rennes, PUR, 2014.
- DANBLON, Emmanuelle, *Rhétorique et rationalité. Essai sur l'émergence de la critique et de la persuasion*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2002.
- FEDERICI, Silvia, *Par-delà les frontières du corps*, Paris, Éditions Divergences, 2020.
- FÉRAL, Josette, « De la performance à la performativité », *Communications*, 2013, 1, 92, p. 205-218.
- FISCHER-LICHTE, Erika, *Performance and Theatre Studies*, Londres, Routledge, 2014.
- FORMIS, Barbara, *Esthétique de la vie ordinaire*, Paris, PUF, 2010.
- FOX, Oriana, « Once More with Feeling : an abbreviated history of feminist performance art », *Feminist Review*, 2010, 96, p. 107-121.
- FRAISSE, Geneviève, *Féminisme et philosophie*, Paris, Gallimard, 2020.

- GOLDBERG, Roselee, *La Performance : Du futurisme à nos jours* (1979), Londres, Thames & Hudson, 2012.
- GROTOWSKI, Jerzy, *Vers un théâtre pauvre*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1993 [1965].
- JAMESON, Fredric, « Modernism and its repressed », *The Ideologies of Theory, Essays 1971-1986*, volume 1. « Situations of Theory », Minneapolis, University of Minnesota Press, 1988, p. 167-180.
- KIRBY, Michael, « The New Theatre », *TDR*, 2, 1965, p. 23-43.
- LE BRETON, David, « Body Art : La blessure comme œuvre chez Gina Pane », *Communications*, 2013, 1, 92, p. 99-110.
- LUSSAC, Olivier, *Violence et rituel dans la performance*, Paris, Eterotopia / Parcours, 2020.
- MARINETTI, Filippo Tommaso, *Le Futurisme*, éd. Giovanni Lista, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1979.
- PHELAN, Peggy, « Feminist Theory, Poststructuralism, and Performance », *TDR*, 32, 1, 1998, p. 107-127.
- POINSOT, Jean-Marc, *Quand l'œuvre a lieu. L'Art exposé et ses récits autorisés*, Dijon, Presses du Réel, 2008 [1999].
- REINELT, Janelle G. et ROACH, Joseph R. (dirs.), *Critical Theory and Performance*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2005.
- ROLAND, Barbara (consulté le 15.08.2020), « La mise en scène de soi ». http://www.analisiqualitativa.com/magma/1002/article_08.htm
- STANISLAVSKI, Constantin, *La formation de l'acteur*, Paris, Payot, 2001 [1930].
- , *La construction du personnage*, Paris, Pygmalion, 1997 [1936].
- STRIFF, Erin, « Bodies of Evidence : Feminist Performance Art », *Critical Survey*, 9, 1, 1997, p. 1-18.

Ruptures et mutations du « m/oi » dans *Le Corps lesbien* de Monique Wittig

Claudia Senabre Díaz
clause2@alumni.uv.es
Universitat de València

RÉSUMÉ. L'œuvre théorique et littéraire de Monique Wittig se caractérise par une remise en question de l'identité comme espace d'action politique. En faisant la critique du féminisme essentialiste, Wittig attaque ouvertement LA-FEMME en tant que sujet politique du féminisme, afin de dénoncer l'impossibilité de libérer les femmes des oppressions patriarcales à l'intérieur du système binaire de l'hétérosexualité. Ainsi, elle soutient que les lesbiennes ne sont pas des femmes. Dans son troisième roman, *Le Corps lesbien*, l'auteur va déconstruire la corporalité et subjectivité féminine d'un moi multiple. À partir d'un *j/e* divisé par une barre oblique, Wittig réactualise sa propre notion de sujet, d'individu, du moi et de l'autre.

MOTS CLÉS : féminisme, genre, lesbienne, identité, corps

Abstract. Monique Wittig's theoretical and literary work interrogates identity as a space for political action. Through a critical analysis of essentialist feminism, Wittig attacks the political subject "woman" in order to denounce that it is impossible to liberate the women of patriarchal oppressions within the binary system of heterosexuality. Wittig argues that lesbians are not women. In *The Lesbian Body*, the writer deconstructs the feminine anatomy and subjectivity. The self is shown as multiple, as a *j/e* divided by a slash. Wittig updates the very notion of subject, person, myself and another.

KEYWORDS: feminism, gender, lesbian, identity, body

Le féminisme anti-identitaire de Monique Wittig

Monique Wittig est une des figures clés du féminisme français de la deuxième moitié du xx^e siècle. Co-fondatrice du MLF (Mouvement de Libération des Femmes), elle a largement contribué à la théorie de genre et aux études féministes avec de nombreux articles et œuvres littéraires. Cependant, elle a été effacée de l'histoire du féminisme, oubliée et reléguée, car elle se positionne ouvertement contre un mouvement politique fondé sur un sujet politique unique et singulier. Wittig envisage un féminisme non-identitaire, qui ne fasse pas de la femme une identité ontologique, stable et universelle. Ses textes littéraires se font écho de ces débats propres non seulement du féminisme, mais aussi de beaucoup d'autres mouvements sociaux. Le troisième de ses romans, *Le Corps lesbien*, publié en 1973, se présente comme une réécriture du corps, de la sexualité et de ses effets sur l'identité lesbienne.

En tant que lesbienne, Wittig ressent le besoin d'ouvrir les espaces d'organisation et de militance féministe à d'autres questions qui ne sont pas partagées par toutes les femmes, de prendre en considération l'expérience des femmes homosexuelles, ouvrières et racisées. La tâche politique assumée par Wittig est directement en rapport avec la littérature, puisqu'elle se considère d'abord comme un écrivain littéraire, puis comme activiste ou philosophe¹. Son positionnement contraire à l'exaltation de la féminité comme stratégie politique lui fournit toute une série de ressources littéraires qui commencent à se manifester depuis la publication de son premier roman en 1964, *L'Opoponax*, qui remporte le Prix Médicis. Dans ce roman, Wittig donne forme au récit d'enfance d'une petite fille auquel le lecteur accède à partir du pronom impersonnel *on*. L'effet produit par la disparition de la première ou de la troisième personne (*il* ou *elle*) fait du texte un récit universel, où le lecteur peut facilement trouver une voix à soi.

Véronique Legrand ne dit pas un mot, on voit que Véronique Legrand rit sans faire de bruit. Catherine Legrand et Reine Dieu la prennent par la main. On la fait balancer à bout de bras. On dit ba-lan-cée-Vé-ro-nique-Le-grand. On la lâche parce que la cloche sonne. (Wittig, 2018 : 43)

Le deuxième roman de Monique Wittig apparaît en 1969, juste un an après les mobilisations de Mai 68, et il existe une forte relation entre ces deux faits. *Les Guérillères* donne forme à une révolution organisée par un groupe de femmes qui se soulèvent contre l'hétéro-patriarcat. Wittig conçoit le langage comme un outil matériel dont se sert l'écrivain pour travailler et construire son œuvre, et qu'il doit modeler afin de lui rendre une nouvelle dimension. Ainsi,

1 Wittig emploie le terme « écrivain », dans sa forme masculine, car elle refuse toute spécificité féminine dans son métier. « Ainsi donc "écriture féminine" revient à dire que les femmes n'appartiennent pas à l'histoire et que l'écriture n'est pas une production matérielle » (Wittig, 2013 : 99).

l'écrivain revient à une nouvelle technique littéraire pronominale pour son nouveau roman. Pour ce groupe de femmes combattantes, la principale stratégie va être discursive : l'emploi du pronom de troisième personne féminin pluriel *elles* est constamment répété pour prendre la position universelle occupée exclusivement par le pronom correspondant masculin *ils*. « Elles disent, le langage que tu parles t'empoisonne la glotte la langue le palais les lèvres. Elles disent le langage que tu parles est fait de mots qui te tuent » (Wittig, 1969 : 162).

Écrit peu avant la formation du MLF, *Les Guérillères* anticipe les débats théoriques qui se présenteront lors des mobilisations de ce groupe de femmes. Loin d'être une simple reprise des faits de Mai 68, ce roman s'inspire des modalités révolutionnaires de la rébellion initiée par des groupes d'étudiants et d'ouvriers contre les politiques impérialistes et autoritaires du gouvernement et contre des institutions telles que partis politiques ou syndicats. Son œuvre prend comme sources d'inspiration leur forme et agencement, afin de les mettre en pratique formellement. Gilles Deleuze et Félix Guattari ont soutenu que Mai 68 n'a pas eu lieu, car il s'agit d'un phénomène non assujéti aux lois historiques et sociales, à une causalité logique, et ses effets, plus que dans les grandes structures sociales (politiques et économiques), se manifestent sur les corporalités et subjectivités (le rapport avec le corps, le milieu, la sexualité, le travail, etc.). Mai 68, plutôt qu'un événement historique, c'est une possibilité :

Il n'y a de solution que créatrice. Ce sont ces reconversions créatrices qui contribueraient à résoudre la crise actuelle et prendraient la relève d'un Mai 68 généralisé, d'une bifurcation ou d'une fluctuation amplifiée. (Deleuze et Guattari, 2007 : 24)

Inspirée d'un même esprit créateur, Wittig conçoit pour ses guérillères une révolution permanente, sans commencement et sans fin, sans effets concrets, mais conçue pour attaquer corps et mentalités. Le roman est divisé en trois parties qui ne sont pourtant pas ordonnées chronologiquement. Elles correspondent aux trois différentes étapes de la révolution mais, quand le lecteur commence la lecture, il est confronté dans un premier moment à la nouvelle société qui vient d'être instaurée après la victoire des guérillères. Cette victoire arrivera à la fin de la lecture et, dans la partie centrale du roman, on assiste aux débats autour du rôle des femmes (et des hommes) au sein de la nouvelle société. Les guérillères abandonneront une première exaltation de la féminité remplaçant la masculinité normative, lorsqu'elles se rendront compte que cela implique une nouvelle dynamique essentialiste des genres.

Dans *Les Guérillères*, Monique Wittig commence à expérimenter la disposition de divers éléments sur la page blanche². L'influence d'écrivains du Nouveau Roman comme Alain Robbe-Grillet et spécialement Nathalie Sarraute fait que Wittig conçoit le roman comme un espace de construction. C'est en travaillant le langage mot par mot que l'écrivain réussit à donner forme à l'œuvre littéraire.

² Cette expérimentation continuera avec *Le Corps lesbien*, comme on le verra dans la troisième partie de l'article.

Dans sa thèse doctorale, *Le chantier littéraire*, Wittig soutiendra que « le langage participe du réel, qu'il est en fait aussi réel que le référent auquel on l'oppose, tout aussi réel que les relations sociales et que le réel physique puisqu'il participe des deux » (Wittig, 2010 : 46). Ainsi, *Les Guérillères*, écrit en lacunes (petits fragments de texte indépendants), présente trois cercles dessinés sur la page blanche qui indiquent le commencement des trois parties et soulignent le caractère circulaire de la révolution. De la même façon, toutes les cinq pages, le lecteur trouve une liste de prénoms, écrits au centre de la page, en lettres majuscules, qui montrent le caractère hétérogène de ce groupe de guérillères, de ce *elles* collectif.

Quelques années après la parution du roman, Wittig fera l'expérience des débats sur l'unité du sujet politique du féminisme pendant sa militance au MLF. Depuis le premier moment, l'opposition entre Monique Wittig et Antoinette Fouque, du groupe Psychanalyse et Politique (PsychéPo) se fait évidente. Le positionnement matérialiste de la première heurte la formation psychanalytique de la deuxième. En effet, Wittig, comme on l'a dit, est très inspirée par les événements de Mai 68. Lectrice d'auteurs matérialistes, notamment Marx et Engels, elle considère la division sexuelle à partir du matérialisme dialectique, comme un résultat des faits historiques et sociaux. Si l'on a divisé l'humanité en deux groupes radicalement opposés et présenté cette classification comme le résultat d'une différence naturelle, métaphysique, c'est parce que l'un des deux groupes obtient des privilèges à partir de la domination de l'autre. Bref, s'il y a des hommes et des femmes, c'est parce que les femmes doivent servir les hommes. L'hétérosexualité c'est, avant tout, un régime politique productif et régulateur.

Au fur et à mesure que le positionnement de Monique Wittig s'approche de cette critique du binarisme sexuel, l'opposition avec le groupe « PsychéPo » devient plus évidente. Antoinette Fouque et ses camarades défendaient, appuyées sur une prétendue marque biologique, l'existence de deux sujets différents : l'homme et la femme. Les femmes, alors, seraient des sujets naturels dont on pourrait tirer le sujet politique du féminisme : La-Femme (catégorie sous laquelle tous les êtres humains marqués féminins pourraient s'agrouper). La dimension ontologique de la femme ferait que toutes les femmes du monde partageraient des expériences parallèles et similaires (par exemple, la maternité) à partir desquelles le féminisme pourrait se construire en tant qu'un mouvement social.

Néanmoins, comme le signalent Wittig et d'autres féministes, cette position ignore les expériences et problèmes de toutes ces femmes qui se voient traversées par d'autres oppressions (de race, classe ou orientation sexuelle). Mais, au-delà des particularités des femmes homosexuelles ou ouvrières, c'est le point de vue matérialiste qui fait que Wittig rejette la catégorie « femme » comme point de départ de son féminisme. Très inspirée par le « on ne naît pas femme, on le devient » (Beauvoir, 2006 : 13) du *Deuxième Sexe* de Simone de Beauvoir, Wittig soutiendra que ce n'est pas toujours qu'on devient femme. Certes, les lesbiennes ne peuvent pas être considérées comme des femmes :

« Lesbienne » est le seul concept que je connaisse qui soit au-delà des catégories de *sexe* (femme et homme) parce que le sujet désigné (lesbienne) N'EST PAS une femme, ni économiquement, ni politiquement, ni idéologiquement. (Wittig, 2013 : 56)

En 1976, Wittig quitte la France pour s'installer définitivement aux États-Unis, une fois qu'elle a compris que son projet anti-identitaire n'a pas de place dans le féminisme français, trop ancré dans une vision essentialiste des luttes minoritaires. Pendant les années qui suivent son départ, Wittig publie une série d'articles théoriques, dont la plupart sont en anglais, où elle explique et développe sa vision sur le féminisme et qui seront recueillis et publiés aux États-Unis en 1992 sous le titre *The Straight Mind*. La re-traduction en français n'arrivera qu'en 2001, de la main du sociologue et activiste *queer* Sam Bourcier, et il faudrait se demander pourquoi personne n'a voulu traduire Wittig en France jusqu'à ce que la théorie *queer* se soit intéressée à ses textes. En tout cas, dans la préface de l'édition française, intitulée *La Pensée straight*, le traducteur affirme :

Ce que vous appelez déjà la pensée *straight* a été écrit dans une langue étrangère à la langue française et à la langue *straight*. C'était la condition même de sa possibilité et la raison pour laquelle Wittig s'est échappée de France. (Bourcier, 2013 : 25)

Pour Monique Wittig, l'hétérosexualité est un régime politique, productif et normalisateur. Cause et conséquence de l'existence des hommes et des femmes, Wittig mène à terme une critique radicale du système sexe-genre pour dénoncer l'inexistence d'une marque biologique (le sexe) qui aurait une manifestation sociale et culturelle (le genre). On ne pourra jamais libérer les femmes de l'oppression patriarcale si l'on ne déconstruit pas le sexe. Donnant titre à un des articles de *La Pensée straight*, Wittig attaque la catégorie sexe pour montrer qu'il n'y a rien de naturel ou de préexistant au sujet par rapport à ce qu'on considère une femme. Bien au contraire, il s'agit d'un produit social qui régule nos vies, nos subjectivités et nos corps : « elle — la catégorie sexe — forme l'esprit tout autant que le corps puisqu'elle contrôle toute la production mentale. Elle possède nos esprits de telle manière que nous ne pouvons pas penser en dehors d'elle » (Wittig, 2013 : 44). La valeur matérielle du régime hétérosexuel suppose pour Wittig une opportunité de s'en débarrasser.

Tout au long des articles de *La Pensée straight*, l'hétérosexualité nous est présentée comme un contrat social, accepté par tous, mais dont nous ne sommes pas complètement conscients. On peut facilement remarquer l'influence du concept de contrat social proposé par Rousseau, une norme acceptée par tous les membres d'une communauté qui risque de disparaître si l'un des individus la rejette. En même temps, et comme nous l'avons déjà signalé, les sources de Monique Wittig sont pour la plupart marxistes³. Ainsi, elle va considérer les

3 Il y a en fait une grande hétérogénéité bibliographique au sein des ouvrages de Wittig, ce qui a provoqué toute une série de lectures (parfois contradictoires entre elles), mais qui donne aux

femmes comme une classe sociale, contrôlée par les hommes et dépendante de ceux-ci pas seulement pour vivre (avoir les ressources nécessaires), mais aussi pour exister. C'est pour cela que les lesbiennes ne peuvent pas être considérées comme des femmes. « Il serait impropre de dire que les lesbiennes vivent, s'associent, font l'amour avec des femmes car la-femme n'a de sens que dans les systèmes de pensée et les systèmes économiques hétérosexuels » (Wittig, 2013 : 67).

Lorsque Wittig choisit le marxisme comme cadre théorique pour son analyse, elle prétend non seulement démontrer la dimension sociale du genre et du sexe, mais aussi faire un parallélisme avec les classes sociales décrites par Marx et Engels. Les auteurs du *Manifeste Communiste* avaient décrit l'existence de deux groupes sociaux, la bourgeoisie et le prolétariat, avec des intérêts opposés. Les derniers, opprimés par les bourgeois pour obtenir des bénéfices, devraient organiser une lutte de classes aspirant à l'abolition du système de classes sociales lui-même. Ainsi, Wittig pense que, de la même façon, les femmes devraient envisager l'abolition de leur classe sociale, car s'il y a de la différence, il y a de l'oppression. Le féminisme ne peut pas revendiquer la catégorie femme, cause de la domination des femmes, mais au contraire s'organiser pour sa dissolution.

Cette dénaturalisation du sexe a fait des écrits théoriques de Monique Wittig une des principales sources de la théorie *queer*, qui commence à se construire dans les années 1990. C'est tout particulièrement le premier livre de la philosophe américaine Judith Butler, *Trouble dans le genre* (1990), qui récupère ses textes politiques pour en faire une nouvelle lecture. En fait, ce sera en grande partie grâce à cette lecture de Butler qu'un intérêt renouvelé pour l'œuvre de Monique Wittig commencera à se développer en France. Après plusieurs années d'exil, les lectures des cercles *queer* permettront l'arrivée de la traduction de *La Pensée straight*. On essaiera à continuer de comparer le féminisme de Monique Wittig avec d'autres auteurs qui, comme elle, ne prennent pas l'identité comme point de départ pour construire ni sa théorie ni son activisme.

Monique Wittig en dialogue avec la théorie *queer*

Les rapports entre Monique Wittig et la théorie *queer* ne sont ni constants, ni clairs ni évidents. Il faut, pour les trouver, être prêt à lire autrement. Certes, comme on l'a dit, Monique Wittig a été introduite auprès d'un public nombreux par Judith Butler, ce qui fait qu'elle est souvent considérée comme un référent *queer*. Cependant, le matérialisme de ses textes politiques diffère considérablement de cette nouvelle façon de comprendre la sexualité et le genre. Nous devons préciser que, de la même façon qu'on peut mener à terme beaucoup de lectures différentes de l'œuvre de Monique Wittig, il existe une grande variété de textes et d'auteurs *queer*, et nous nous trouvons devant un phénomène hétérogène.

textes un grand potentiel. On développera cette question dans la deuxième partie.

Le régime hétérosexuel est pensé par Wittig comme une structure matérielle (c'est-à-dire des résultats de procès et des dynamiques historiques et politiques) qui « enferme » les sujets dans son intérieur sans les laisser s'en échapper. L'hétérosexualité contrôle les individus en les constituant à partir des catégories « normales » (homme / femme) ou « anormales » (homosexuel, lesbienne, etc.). Ainsi, on pourrait dire que pour Wittig l'hétérosexualité est à la fois une structure oppressive et un dispositif productif des hommes et des femmes, conséquemment, des êtres humains. Sans jamais abandonner le matérialisme (car le langage fait partie de l'ordre matériel), Wittig met l'accent sur l'importance des discours hétérosexuels en tant que technologie de production des subjectivités :

La transformation des rapports économiques ne suffit pas. Il nous faut opérer une transformation politique des concepts-clés, c'est à dire les concepts qui sont stratégiques pour nous. Car il y a un autre ordre de la matérialité qui est celui du langage et qui est travaillé par ces concepts stratégiques. (Wittig, 2013 : 64)

La dimension productive des discours est un des principaux arguments de la théorie *queer*, qui soutient que l'identité de genre et même la sexualité ne sont pas des traits identitaires de l'individu mais, bien au contraire, des effets surgis de la circulation de différents discours (scientifiques, médicaux, judiciaires, politiques, etc.). Le philosophe Michel Foucault est aussi un des grands référents de la théorie *queer* précisément parce qu'il a consacré son œuvre à montrer comment les savoirs sont étroitement connectés avec le pouvoir. Ce sont les discours qui forment les corps et les esprits des sujets, par le biais d'une catégorisation des expressions de la sexualité et du genre qui les assujettit et les contrôle.

Même si Monique Wittig et Michel Foucault ont été contemporains et ont partagé des espaces d'action politique (Mai 68, Front Homosexuel d'Action Révolutionnaire, etc.), leur production théorique s'est construite en parallèle, s'éloignant et se rapprochant par instants, mais sans jamais arriver à entrer complètement en contact. La relation entre ces deux auteurs n'est pas toujours évidente. Si Wittig pense, comme nous l'avons expliqué, le lesbianisme en tant qu'espace politique en marge de la normativité hétérosexuelle, Foucault ne croit pas qu'il soit possible d'« échapper » à la norme, puisqu'elle habite déjà à l'intérieur du sujet lui-même, il a été modelé par elle. Michel Foucault, comme Monique Wittig, s'intéresse à ce qui « forme » le sujet, la manière dont les discours façonnent sa subjectivité et son corps. Ils pensent tous les deux l'hétérosexualité en tant que dispositif normatif qui régule et produit même des identités, mais il existe aussi entre eux des différences importantes dont on doit tenir compte.

Dans le premier volume de *L'Histoire de la sexualité : La volonté de savoir* (1976), Foucault présente une généalogie des identités sexuelles, ainsi qu'une description du pouvoir moderne, qui vont être décisives pour l'activisme *queer* postérieur. Selon Foucault, au XIX^e siècle, la sexualité devient « l'indice de force d'une société, révélant aussi bien son énergie politique que sa vigueur biolo-

gique » (Foucault, 1976 : 192). Avec la naissance des États modernes, on assiste à une nouvelle organisation et à un nouveau fonctionnement du pouvoir. Face à l'ancien pouvoir souverain, qui se caractérisait par donner au gouvernant la légitimité pour disposer de la vie des citoyens et pouvoir appliquer la peine de mort à sa volonté, les nouvelles dynamiques de pouvoir reconnaissent les formes de vie qui s'adaptent à la norme et « laissent mourir » celles qui agissent différemment. Foucault parle du « biopouvoir », car ce nouveau pouvoir s'intéresse plus à la vie qu'à la mort.

Le biopouvoir se caractérise aussi par le fait d'être « partout ». Si, avec le pouvoir souverain, on pouvait parler d'une verticalité des relations de pouvoir (qui allaient du souverain au sujet), maintenant les relations de pouvoir sont en constante circulation. Le pouvoir moderne n'est pas une force répressive qui s'impose directement aux citoyens à travers des instances judiciaires. Plutôt que censurer, le pouvoir régule, incite et stimule certains discours et en exclut, éloigne et déplace d'autres. Si son objet de contrôle est la propre vie, la sexualité (les plaisirs, la natalité et la santé) a une grande importance pour lui. « Le sexe est accès à la fois à la vie du corps et à la vie de l'espèce. On se sert de lui comme matrice des disciplines et comme principe de régulations » (Foucault, 1976 : 192). Le pouvoir est un réseau dont on ne peut pas sortir. Il n'existe pas d'espace extérieur au pouvoir, de sorte qu'on ne peut pas non plus s'y opposer.

On peut remarquer que l'idée du sexe comme moyen de contrôle apparaît tant chez Foucault que chez Wittig, bien que des différences les séparent. Au-delà des divergences, tous les deux vont trouver des stratégies émancipatoires dans des formes de vie non-hétérosexuelles. Si, pour Wittig, la lesbienne suppose déjà un espace éloigné, voire confronté, de l'hétérosexualité, Foucault va parler aussi de l'homosexualité (masculine) comme d'une opportunité de résistance à l'hétérosexualité normative. Car, pour Foucault, il s'agit de résister, d'être capables de renverser les discours pour se les approprier. Malgré son intérêt pour la sexualité, Foucault ne porte pas la même attention au genre au sein de son œuvre que Wittig. Mais nous devons mentionner un petit texte (qui est en fait un entretien), particulièrement intéressant pour le comparer à ceux de Wittig.

Dans « De l'amitié comme mode de vie », texte paru en 1981 dans le numéro 25 de la revue *Gai Pied*⁴, Foucault explique que l'homosexualité ne peut pas être considérée comme étant une vérité qui émane du sujet. L'expression du désir n'est pas l'expression d'une identité, de quelque chose faisant partie de l'essence du sujet. C'est pour cela que l'homosexualité (masculine ou féminine) ne doit pas être revendiquée, mais vécue comme expérience politique. « Le problème n'est pas de découvrir en soi la vérité du sexe, mais c'est plutôt d'user désormais de sa sexualité pour arriver à des multiplicités de relations » (Foucault, 1994 : 163). Tout comme Wittig, Foucault envisage l'homosexualité comme possibilité, comme projet de résistance aux dispositifs hétérosexuels :

4 Nous consultons la version publiée dans le quatrième volume des *Dits et écrits* de Michel Foucault, édités par Gallimard en 1994.

L'homosexualité est une occasion historique de rouvrir des virtualités relationnelles et affectives non pas tellement par les qualités intrinsèques de l'homosexuel, mais parce que la position de celui-ci « en biais », en quelque sorte, les lignes diagonales qu'il peut tracer dans le tissu social permettent de faire apparaître ces virtualités. (Foucault, 1994 : 166)

Le pouvoir, le biopouvoir et les rapports de genre ne peuvent pas être effacés ou supprimés, mais nous pouvons les subvertir et les transformer, tout en montrant qu'il n'y a rien de naturel chez eux. Mais Wittig aspire à une suppression totale des catégories de genre : « Il nous faut de plus détruire le mythe à l'intérieur et à l'extérieur de nous-mêmes » (Wittig, 2013 : 52). Cette stratégie diffère notablement de celles proposées par des auteurs *queer*. C'est aussi Sam Bourcier, traducteur et grand lecteur des textes de Wittig, qui reconnaît aussi que « cela que Wittig connaissait en tant que lesbienne *butch*, elle ne l'a pas voulu ou n'a pas pu exploiter » (Bourcier, 2012 : 142). Le projet utopique de Wittig enlèverait le potentiel révolutionnaire de ses textes, car en consacrant toute sa création romancière à l'imagination utopique, Wittig laisserait de côté la dimension matérialiste qu'elle signale dans ses articles. L'objectif de Wittig dans les textes littéraires, c'est d'effacer et d'abolir le genre, mais cette *tabula rasa* ne tient pas compte du potentiel subversif des stratégies *queer*, qui proposent plutôt une prolifération et une expérimentation des genres.

Ne voulant pas renoncer à la lecture politique de Monique Wittig, Paul B. Preciado, qui est aussi l'une des principales voix de la théorie *queer* contemporaine, admet la difficulté d'extraire un potentiel *queer* des textes de Wittig : le matérialisme lesbien ne permet pas toujours de construire des dynamiques contre-identitaires ou non-ancrées dans des fondements essentialistes. « *Habrà por tanto que inventarse nuevos comienzos* »⁵ (Preciado, 2007 : 113), soutient-il. Preciado mène à terme un dialogue entre Monique Wittig et Michel Foucault, mais aussi Simone de Beauvoir, Gilles Deleuze et Félix Guattari. La lecture croisée avec les auteurs de *Mille plateaux* met en relief l'importance du concept de « fuite » ou de « sortie », ainsi que l'interprétation de l'hétérosexualité comme un espace d'enfermement.

A causa de este hermetismo de la heterosexualidad, no hay necesidad de apelar a la liberación sexual de las lesbianas o de los homosexuales. La cuestión sería, más bien: ¿cómo abrir un punto de fuga, cómo trazar un túnel, cómo encontrar una salida al gueto "heterosexual"?⁶ (Preciado, 2007 : 116)

5 « Il faudra alors inventer de nouveaux commencements. » (Notre traduction).

6 « À cause de cet hermétisme de l'hétérosexualité, il n'est pas nécessaire de faire appel à la libération sexuelle des lesbiennes ou des homosexuels. La question serait plutôt : comment ouvrir un point de fuite, comment tracer un tunnel, comment trouver une sortie du ghetto hétérosexuel ? » (Notre traduction).

En tout cas, et malgré toutes les différences à l'heure d'analyser et d'aborder les effets du pouvoir et des oppressions sur les sujets, tous ces auteurs se méfient de l'identité comme revendication politique. Comme Preciado l'indique, et comme nous avons essayé de le montrer, *queeriser* Monique Wittig n'est pas toujours facile. Si le féminisme matérialiste s'oppose plusieurs fois au féminisme *queer* ou post-identitaire, Wittig semble aussi plusieurs fois s'approcher des formes d'expression foucaaldiennes et deleuziennes, ce qui rend plus évidente sa relation avec la théorie *queer*. « *Pero el punto de inflexión llega en 1973 con la publicación de Le Corps lesbien* »⁷ (Preciado, 2007 : 114). Troisième roman de Wittig, *Le Corps lesbien* répond à la volonté de l'auteur de composer un livre entièrement lesbien, dans sa forme et son contenu. Dans cet ouvrage, Wittig va écrire le corps (lesbien) pour mettre l'accent sur les effets que les discours biopolitiques ont sur lui et, en même temps, s'en débarrasser. *Le Corps lesbien* est l'occasion parfaite pour voir de quelle façon la lesbienne peut exister sans avoir besoin de faire de sa sexualité une catégorie identitaire.

Le moi brisé du *Corps lesbien*

Le Corps lesbien clôt la « trilogie des pronoms » de Monique Wittig. Après avoir exploité les pronoms *on* et *elles* dans ses romans antérieurs, l'auteur décide d'introduire une première et une deuxième personne, dont les formes pronominales vont structurer son troisième travail littéraire. Wittig écrit un texte où elle explique le processus d'écriture du *Corps lesbien*, ses objectifs et comment elle a fait face au manque d'une littérature lesbienne précédente qui pouvait lui servir de modèle. Dans « *Some remarks on The Lesbian Body* », Wittig affirme qu'elle s'est inspirée de l'analyse linguistique d'Émile Benveniste : « Sometimes I consider *The Lesbian Body* as a reverie about the beautiful analysis of the pronouns *je* and *tu* by the linguist Émile Benveniste »⁸ (Wittig, 2005 : 47). C'est à partir de la mise en pratique du langage que le sujet se constitue, soutient Benveniste. Quand on parle, il y a toujours un *je* qui s'adresse à un *tu*, que ce soit l'interlocuteur ou la société.

Mais Wittig ne partage pas complètement la thèse de Benveniste. Elle est d'accord avec le fait que l'individu se donne au monde par le biais du langage, comme le dit Yannick Chevalier : « Wittig s'accorde là avec Benveniste lorsque celui-ci définit l'avènement du sujet par et dans l'exercice du langage » (Chevalier, 2014 : 41). En revanche, Wittig ne pense pas à un sujet autonome et stable, ni à une dualité entre le sujet et l'interlocuteur ou la société. En effet, les formes pronominales de première personne apparaissent toujours coupées, scindées par une barre oblique (/) lorsqu'elles se manifestent dans le texte, en mettant l'accent sur le manque d'unité du sujet qui parle :

7 « Mais le renversement arrive en 1973 avec la publication de *Le Corps lesbien*. » (Notre traduction).

8 « Parfois je considère *Le Corps lesbien* comme une rêverie sur la belle analyse des pronoms *je* et *tu* du linguiste Émile Benveniste. » (Notre traduction).

J/e connais par cœur l'endroit où tu es, c'est ainsi que j/e m/e dirige de ton côté sans marquer le moindre temps d'arrêt sans que cependant je puisse te voir ou t'entendre. Une peur m//arrive m//immobilisant. (Wittig, 1973 : 45)

Construit en « lacunes », petits fragments de texte indépendants, *Le Corps lesbien* peut être lu comme un roman poétique qui développe la relation entre *j/e* et *tu* sans jamais faire correspondre ces deux instances pronominales avec deux « personnages » ou deux individus reconnaissables. Habitant un espace utopique, *j/e* et *tu* interagissent entre eux et, par instants, aussi avec un pronom *elles* qui fait penser aux guérillères. Comme s'il s'agissait d'une communauté en construction, ce groupe de « femmes » (si nous pouvons parler encore de femmes) exercera une violence physique et symbolique envers *j/e* et *tu*. De la même façon, *j/e* et *tu* vont reproduire cette même violence qui est déjà annoncée par la barre oblique : celle subie par les lesbiennes, écartées et disparues de l'histoire universelle.

Dans un mouvement très foucauldien, Wittig va s'emparer de tous ces discours à travers lesquels on a exercé de la violence sur les lesbiennes pour renverser leurs arguments. *Le Corps lesbien* est un roman avec une vaste intertextualité⁹, et on peut trouver des références de la Bible : « J/e suis au Golgotha par vous toutes abandonnée » (Wittig, 1973 : 138) ; comme des emprunts aux savoirs médicaux, scientifiques et anatomiques, quand elle introduit, toutes les vingt pages, des termes propres de ces discours, imprimés en grandes lettres capitales, occupant toute la page blanche. Ces listes de mots désignant des parties du corps, des extrémités, des organes et des fonctions somatiques incident sur la volonté de l'auteur de prendre le corps comme espace d'action politique.

Le régime hétérosexuel avait fondé une différence essentielle et primaire sur les corps, afin de les classer selon leur capacité ou incapacité de reproduction. Certes, si Wittig analyse l'hétérosexualité en termes matérialistes, en faisant particulièrement attention aux variantes économiques, c'est parce que les femmes sont traitées comme force de travail par le patriarcat. On a besoin de contrôler les corps des femmes, d'assurer des relations hétérosexuelles qui aient pour but la fécondation, afin de garantir la natalité. Comme Foucault, le sexe (pas seulement l'acte sexuel, mais toutes les dynamiques qu'il entraîne) est considéré ici une technologie de travail. La division se fonde sur les organes génitaux, responsables de la fécondation, et présentés comme les seules sources de plaisir possibles. La reproduction suppose (comme les soins ou les tâches domestiques) un travail non salarié réservé aux femmes.

Mais le corps lesbien ne suit pas la même logique, il ne se plie pas au travail reproductif. En fait, la considération du corps comme force de travail par le régime hétérosexuel va bien au-delà des organes génitaux. Selon les discours médicaux, le corps est un organisme composé d'organes et d'extrémités ayant

9 Le directeur de thèse de Monique Wittig est Gérard Genette, auteur de l'œuvre *Palimpseste. La littérature au second degré* (1982), l'un de principaux traités d'intertextualité en littérature. On peut facilement voir les influences sur la production théorique et littéraire de Wittig.

chacun une fonction concrète et indispensable pour faire marcher le tout. En revanche, le corps lesbien fait la grève du travail à la chaîne, il fait la grève de genre. Monique Wittig explique dans « Some remarks on *The Lesbian Body* » que l'écriture du roman a démarré à partir du titre. C'est sur la base du contact entre les deux mots, « corps » et « lesbien », que l'auteur trouve le chemin pour commencer à écrire, à partir de l'effet humoristique produit. Pour Wittig, lorsque le nom masculin « corps » est qualifié par l'adjectif « lesbien » il se produit un effet de surprise, d'inadéquation, de manque de cohérence qui affecte directement notre notion de « corps » : « *In otherwords "lesbian" by its proximity to "body" seemed to me to destabilize the general notion of the body* »¹⁰ (Wittig, 2005 : 46).

Le corps lesbien va être réécrit à partir des discours qui lui ont donné forme pour arriver à de nouvelles corporalités, de nouvelles formes qui ont su s'approprier des discours biopolitiques pour les renverser. Comme nous le savons, c'est seulement la lesbienne qui a cette capacité, celle qui, par sa seule existence, peut remettre en question les binômes homme / femme ou masculin / féminin de la pensée *straight*. Mais, comme nous essayerons de le montrer, la lesbienne ne questionne pas seulement les catégories hétérosexuelles, mais bien d'autres, telles que : humain / animal, un / autre ou je / tu. En effet, ces catégories sont très en rapport avec la pensée hétérosexuelle et leur perpétuation, et nous ne pourrions jamais abandonner l'hétérosexualité normative sans questionner d'autres divisions qui causent aussi beaucoup de violences :

Une nouvelle définition de la personne et du sujet pour toute l'humanité ne peut être trouvée qu'au-delà des catégories de sexe (homme et femme) et que l'avènement de sujets individuels exige d'abord la destruction de catégories de sexe, la cessation de leur emploi et le rejet de toutes les sciences qui les utilisent comme leurs fondements (pratiquement toutes les sciences sociales). (Wittig, 2013 : 56)

Wittig s'attaque directement *contre* le corps en tant qu'organisme, en tant qu'espace d'inscription de l'hétérosexualité. Il va subir différentes mutations et changements qui produisent des sujets hybrides, presque monstrueux. Malgré la présence d'un corpus anatomique qui pourrait être associé à une corporalité féminine (comme *clitoris*, *vagin*, *sein* ou *mamelles*), ces parties corporelles vont réactualiser la signification de ce que c'est un « corps féminin », et même un « corps humain », elles vont bouleverser la représentation traditionnelle de la sexualité féminine et lesbienne. L'anatomie n'est plus un moyen de division des corps. Les génitaux ou les organes sexuels ne produisent pas un corps d'homme ou un corps de femme.

¹⁰ « En d'autres termes, j'avais l'impression que la proximité entre "lesbien" et "corps" déstabilisait la notion générale du corps. » (Notre traduction).

J/e m//absorbe, j/e m/e projette jusque dans les centres moteurs derrière ton œil, je m//introduis m/a bouche m/a langue m/es doigts, j/e passe derrière ton miroir, j/e m/e répands, j/e m//incruste, j// atteins enfin l'hémisphère gauche de ton cerveau (...) (Wittig, 1973 : 82)

Il ne s'agit pas d'une représentation de femmes, car il n'y a plus de centralité pour définir ou classer le corps. Comme on peut remarquer dans l'exemple précédent, *j/e* est capable de s'introduire dans le cerveau de *tu* à partir du globe oculaire. Dans l'exemple suivant, c'est *tu* qui s'introduit à l'intérieur de *j/e* à travers le vagin. Les deux endroits ont la même considération de la part de l'auteur. En prenant la totalité du corps comme possible espace d'intervention et d'invention, Wittig rejette la division sexuelle fondée sur les organes génitaux, ainsi que leur considération comme les seules sources de plaisir possibles :

M/on clitoris l'ensemble de m/es lèvres sont touchés par tes mains. À travers m/on vagin et m/on utérus tu t'introduis jusqu'à m/es intestins en crevant la membrane. Tu mets autour de ton cou m/on duodénum rose pâle assez veiné de bleu. Tu déroules m/on intestin grêle jaune. (Wittig, 1973 : 33)

Ces deux corps sont connectés par une relation d'interdépendance : ils ne sont pas des organismes autonomes, mais ils existent en relation avec l'autre. L'emploi de la structure « adjectif possessif + nom » pour parler des parties corporelles, répétée dans ces derniers exemples et tout au long du roman, montre que la relation entre le sujet, ses organes et ses extrémités ne va pas de soi. En effet, comme le signale Chevalier, l'article défini serait beaucoup plus utilisé en français face au possessif, car on considère qu'il ne faut pas remarquer l'appartenance du propre corps. « Le recours au possessif exhibe, au contraire, une disjonction entre le tout et la partie » (Chevalier, 2012 : 243). Mais, dans le roman de Wittig, *m/on* corps ne peut pas exister sans le tien. De la même façon, les parties de *m/on* corps n'ont pas besoin de *m/a* conscience pour exister.

Le Corps lesbien nous présente deux instances corporelles qui entretiennent des relations entre elles. Ce que dans un premier instant pourrait être qualifié comme une relation sexuelle se dilue progressivement, jusqu'à ce que le lecteur ne soit plus capable d'identifier s'il s'agit d'une rencontre de caractère sexuel ou pas. « Mes deux doigts du dedans se sont rejoints, ils tentent le passage du duodénum de l'estomac jusqu'à ton œsophage » (Wittig, 1973 : 99). La lesbienne, qui n'est pas une femme qui aime une autre femme (car cela serait accepter la différence sexuelle), adopte une pluralité qui est même interchangeable avec l'autre, avec l'amante. Au fur et à mesure que la lecture avance, il devient aussi plus difficile d'identifier qui est *j/e* et qui est *tu*, comme si ces deux « personnages » se relayaient pour adopter la première personne et se manifester discursivement. « Nos deux corps qui sont à présent un organisme unique parcouru de vibra-

tions trépidant plein de ses propres courants, ne l'est-il pas m/a plus chérie ? » (Wittig, 1973 : 123).

Au sein de ces dynamiques contre-identitaires, le corps n'est plus un support matériel de la conscience. Wittig commence par attaquer la division hétérosexuelle et finit par refuser une conception cartésienne qui subordonne le corps à une *res cogitans*. La barre oblique qui divise le *j/e* questionne tant un sujet politique exclusif du féminisme, comme l'unicité de la lesbienne. Si le corps n'est pas organisé à partir d'un point de référence (que ce soit la marque sexuelle ou un esprit supra-corporel), on ne peut plus parler de différents sujets, d'individus autonomes, indépendants et définitifs. On a affaire à des corporalités multiples et des subjectivités multiples.

Des spores sortent de ton épiderme. Tes pores les produisent par milliers, *j/e* regarde les éclatements menus, *j/e* vois comment les spores descendent aux bouts de filaments pileux sans se détacher d'eux, les tiges poussent, les spores se développent et s'arrondissent, les boules innombrables ensemble entrechoquées font des stridences des cliquetis des vibrations de harpe éolienne. (Wittig, 1973 : 24)

Cet extrait montre comment *tu* se divise en milliers de spores, se sépare et se ramifie. Les actions réalisées par le corps lesbien, ses fractures et ses transformations, qu'elles se produisent sur lui-même ou sur son interlocuteur, ne sont jamais le résultat d'une décision préalable menée à terme. Il n'existe aucune chorégraphie qui puisse établir les pas qui vont être suivis par les corps. L'âme et le corps ne sont plus reliés, il n'y a ni correspondance ni hiérarchie entre eux. La notion d'identité se voit dépassée une fois que les barrières qui ont traditionnellement traversé l'individu sont remises en question. C'est précisément à partir du contact avec l'autre, avec *tu*, que cette unité se déconstruit. « *J/e* passe de ton bord, je fais éclater les petites unités de *m/on m/oi*, je suis menacée, *j/e* suis désirée par toi » (Wittig, 1973 : 109). Dans la même stratégie de décomposition de la corporalité, la subjectivité est questionnée en tant qu'essence préexistante au corps matériel et à sa relation avec le monde.

Certes, ce qui intéresse Wittig n'est pas la création d'une nouvelle catégorie essentialiste, mais de proposer une nouvelle façon d'être et de vivre avec la réalité qui nous entoure. Wittig veut chercher de nouveaux espaces non dominés par la pensée hétérosexuelle. Teresa de Lauretis voit la lesbienne de Wittig comme un « sujet excentrique », c'est-à-dire, éloigné du centre normatif et parcourant des espaces frontaliers. « *It was the figure of a subject that exceeds its conditions of subjection, a subject in excess of its discursive construction, a subject of which we only knew what it was not: not-woman* »¹¹ (Lauretis, 2005 : 56).

11 « C'était la figure d'un sujet qui excède ses conditions d'assujettissement, un sujet en excès de sa construction discursive, un sujet dont on ne savait ce qu'il n'était pas : pas une femme. » (Notre traduction).

Les « personnages » du roman de Wittig excèdent les notions traditionnelles de « personnage », de « femme », d'« individu » ou de « sujet ».

En effet, on pourrait dire que Wittig envisage de nouvelles subjectivités cognitives, qu'elle renonce à faire de la lesbienne une identité ontologique. *Le Corps lesbien* a été l'objet de plusieurs lectures *queer*, ayant toutes mis l'accent sur le caractère monstrueux, hybride et non-humain de la lesbienne. Renoncer à l'hétérosexualité, à la catégorie « femme », comporte la rélégalation à des espaces insolites. « Le lesbianisme est bien plus que la sexualité. Le lesbianisme ouvre sur une autre dimension de l'humain » (Wittig, 2013 : 93). Wittig décide de tirer profit de cette nouvelle dimension.

Depuis le moment même où Wittig a annoncé que les lesbiennes ne sont pas des femmes, les catégories homme et femme sont questionnées et attaquées, et avec elles tout notre système épistémique. En effet, s'il n'y a pas d'hommes ni de femmes, est-il possible de parler de l'humain ? Comment parler du corps ? Est-il possible de dire « je » ? Les textes de Monique Wittig, théoriques ou littéraires, ne nous donnent pas de réponses concises, ce n'est qu'une opportunité, une proposition. *Le Corps lesbien* n'est pas la description d'une sexualité lesbienne ; Wittig ne construit pas son texte à partir de la notion de « vérité ». Au contraire, le texte, le corps et la subjectivité seront attaqués comme espaces d'inscription de l'hétérosexualité. Lorsque Wittig renonce à l'unicité du sujet du féminisme, elle renonce à l'unicité du moi.

Œuvres citées

- BEAUVOIR, Simone de, *Le deuxième sexe, tome 2 : L'expérience vécue*, Paris, Gallimard, 2006.
- BOURCIER, Marie Hélène, « Les petits chevaux de Troie : Wittig entre modernisme, matérialisme et politique », in Benoît Auclerc et Yannick Chevalier (dir.), *Lire Monique Wittig aujourd'hui*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2012, p. 127-144.
- CHEVALIER, Yannick, « *Le Corps lesbien* : syntaxe corporelle et prédicat lesbien in Benoît Auclerc et Yannick Chevalier (dir.), *Lire Monique Wittig aujourd'hui*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2012, p. 233-255.
- , « Le contre-texte comme étai subjectif : l'exemple du j/e du *Corps lesbien* (Monique Wittig, 1973) », *La Lecture littéraire. Revue de Recherches sur le régime littéraire de la lecture*, 12, 2014, p. 31-43.
- DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, « Mai 68 n'a pas eu lieu : Gilles Deleuze et Félix Guattari reprennent la parole ensemble pour analyser 1984 à la lumière de 1968 », *Chimères*, 64, 2, 2007, p. 23-24. <https://doi.org/10.3917/chime.064.0023>
- FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité. I La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976.
- , *Dits et écrits. Volume IV*, Paris, Gallimard, 1994.
- LAURETIS, Teresa DE, « When Lesbians Were Not Women », Namascar Shaktini (dir.), *On Monique Wittig. Theoretical, political and literary essays*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, p. 44-48.

- PRECIADO, Paul, « Devenir bollo-lobo o cómo hacerse un cuerpo *queer* a partir de *El pensamiento heterosexual* », David Córdoba, Javier Sáez et Paco Vidarte (dir.), *Teoría Queer. Políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*, Barcelona, Editorial Egales, 2007, p. 111-131.
- WITTIG, Monique, *Les Guérillères*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1969.
- , *Le Corps lesbien*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1973.
- , « Some Remarks on *The Lesbian Body* », Namascar Shaktini (dir.), *On Monique Wittig. Theoretical, Political and Literary Essays*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 2005, p. 44-48.
- , *Le chantier littéraire*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2010.
- , *La Pensée straight*, Paris, Éditions Amsterdam, 2013.
- , *L'Opoponax*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2018.

De la autopoiesis a la disolución de la identidad mediante la práctica artística: una exploración estética y performativa

Laura Maillo Palma

lauramp@uma.es / lauramp_92@hotmail.com

Universidad de Málaga

RÉSUMÉ. Cet article propose l'idée d'une pratique artistique contemporaine — qui considère l'expérience esthétique de l'artiste et qui se trouve circonscrite à la sphère des arts performatifs et corporels — comme un moyen efficace de dissolution de l'identité. Pour ce faire, nous partirons du concept d'autopoïèse en relation avec une notion large de « performativité », puisque la création ou la constitution de soi-même est le résultat d'actes et d'énonciations de type performatif. Après l'exposé de cette première prémisse, nous poserons la question suivante : est-il possible de performer la dissolution de soi-même ? Nous réfléchirons à l'existence d'éventuelles technologies de soi (en termes foucauldien) en tant que « technologies ou techniques de libération de soi », c'est-à-dire en tant que moyens de construire un état de conscience dans lequel l'artéfact « moi » n'a pas sa place. Enfin, nous ferons allusion à la pratique artistique et à l'expérience esthétique en tant qu'espaces de résistance face à l'exigence de constitution et de reconnaissance d'une identité, qui comprend l'assignation d'un genre.

MOTS CLÉS : autopoïèse, esthétique, identité, performance, butô.

ABSTRACT. This article proposes the idea of a contemporary artistic practice — including the aesthetic experience of the artist and circumscribing ourselves to the sphere of the performative and corporal arts—, as an effective way for the dissolution of one's own identity. To do this, we will start from the concept of autopoiesis in relation to a broad notion of «performativity», since the creation or constitution of the self

is the result of performative acts and enunciations. After presenting this first premise, we will pose the following question: is it possible to perform the dissolution of the self? We will think about the possibility of the technologies of the self (in Foucauldian terms) as «technologies or techniques of the liberation of the self», that is, as modes of construction of a state of consciousness in which the construct «self» has no place. Finally, we will refer to artistic practice and aesthetic experience as spaces of resistance in the face of the demand for attribution and recognition of one's own identity, including the assignment of gender.

KEYWORDS: autopoiesis, aesthetics, identity, performance, *butoh*.

RESUMEN. En este artículo se propone la idea de una práctica artística contemporánea —incluida la experiencia estética del artista y circunscrita a la esfera de las artes performativas y corporales—, como un medio efectivo para la disolución de la identidad propia. Para ello, partiremos del concepto de autopoiesis en relación con una noción amplia de «performatividad», puesto que la creación o constitución de sí es el resultado de actos y enunciaciones performativas. Tras la exposición de esta primera premisa, plantearemos la siguiente cuestión: ¿es posible performar la disolución del sí mismo? Pensaremos en la posibilidad de unas tecnologías del yo (en términos foucaultianos) como «tecnologías o técnicas de la liberación del yo», es decir, como modos de construcción de un estado de conciencia en el que no tenga cabida el constructo «yo». Por último, aludiremos a la práctica artística y la experiencia estética como espacios de resistencia frente a la exigencia de la atribución y el reconocimiento de una identidad propia, que incluye la asignación de género.

PALABRAS CLAVE: autopoiesis, estética, identidad, performance, *butoh*.

Introducción

El objetivo de este artículo es probar la viabilidad de la siguiente tesis: ciertas prácticas artísticas performativas, corporales y contemporáneas, pueden funcionar como un medio efectivo para la disolución de la identidad propia. Para cumplir con este objetivo, en primer lugar, estableceremos conexiones entre el concepto de autopoiesis y la noción de performatividad. Basándonos en autores tales como Friedrich Nietzsche, Michel Foucault, Judith Butler y Erika Fischer-Lichte, plantearemos la premisa de que la creación o constitución de sí es el resultado de actos y enunciaciones performativas.

En segundo lugar, lanzaremos un interrogante: ¿es posible performar la disolución del sí mismo? Pensaremos en la posibilidad de unas tecnologías del yo (en términos foucaultianos) como «tecnologías o técnicas de la liberación del yo», es decir, como modos de construcción de un espacio o estado de conciencia en el que no tenga cabida el constructo «yo». ¿Podríamos liberarnos de la sujeción de la subjetividad, acaso, diluyéndonos en la diferencia de lo múltiple?¹

1 Las palabras «identidad», «yo», «sí mismo» y «sujeto» son empleadas en este artículo como nociones cuya extensión es compartida. Serán entendidas como sinónimos cuando no se espe-

Partiendo, principalmente, de cómo Foucault y Butler entienden la mecánica del poder con relación al hacerse del sujeto —un acto, siempre, simultáneo al sometimiento—, intentaremos encontrar una respuesta a la pregunta formulada apoyándonos en Gilles Deleuze y en su concepto de «multiplicidad», pasando por la revisión de la filosofía deleuzeana de David Lapoujade.

En tercer lugar, aludiremos a la práctica artística y la experiencia estética asociada a esta práctica (es decir, la experiencia estética del artista mientras actúa) como espacios de resistencia a la exigencia de la atribución y el reconocimiento de una identidad propia, que incluye la asignación de género. Quien se constituye a sí mismo se fabrica, inevitablemente, en función de otros: códigos intersubjetivos —culturales— y categorías que ordenan los territorios de lo socio-político. Por ello, hay prácticas artísticas que buscan ofrecer resistencia al sometimiento que forma parte del proceso de la autopoiesis, esto es, de la producción de subjetividad. Pensamos en este espacio de resistencia como el resultado de unas prácticas, acciones, técnicas y discursos, protagonizados por el cuerpo, que nos permitan acceder a un estado de conciencia en el que se deshaga el yo, la identidad no pueda fijarse y no se devenga sujeto, sino multiplicidad en continua transformación. Algunas manifestaciones del *performance art* y la danza contemporánea, desde la segunda mitad del siglo xx, generan este espacio y este estado de conciencia y, en definitiva, este estado de lo real. Haremos especial referencia al *butoh*, una danza creada a finales de los años cincuenta por artistas japoneses influenciados por las vanguardias europeas —desde el surrealismo y el teatro de la crueldad hasta la danza expresionista alemana—, que hoy se extiende por todo el mundo y abraza infinitos modos de danzar.

Tras recorrer estos tres estadios, que coinciden con tres epígrafes («Autopoiesis y performatividad»; «La disolución de la identidad en la diferencia de lo múltiple»; «Sin nombre, sin rostro, sin género: práctica artística y experiencia estética como espacios de resistencia»), con el objetivo de probar la viabilidad de la tesis que planteamos, llegaremos a unas conclusiones. Voy, pues, a argumentar por qué autopoiesis y performatividad son conceptos imbricados. ¿Qué quiere decir que la creación de sí es resultado de actos y enunciaciones performativas?

Autopoiesis y performatividad

Si el término griego «poiesis» (ποίησις) significa hacer o producir, «autopoiesis» es la auto-producción, el hacerse a sí mismo, tal y como se hace o se produce una obra de arte. Además, la autopoiesis define «un sistema que se reorganiza a sí mismo» (Fischer-Lichte, 2011: 328). Se trata, pues, de la idea de que el «yo» se crea a sí mismo, funda y organiza las partes que lo constituyen,

cifre un uso particular de la palabra en cuestión.

aunque, siempre, en relación con un exterior en el que se dan unas normas reguladoras de tales prácticas poéticas, que repercuten en la génesis de lo subjetivo.

Para profundizar en este concepto desde el área de la teoría estética, vamos a recuperar a Nietzsche. En su obra temprana *El origen de la tragedia*, el filósofo alemán expone la proposición de que la existencia solo se justifica en el nivel estético (Nietzsche, 2007a: 39). La experiencia vital coincide con la experiencia estética. El poeta —Nietzsche piensa específicamente en la figura del poeta o del artista— vive en una manifestación artística ininterrumpida e, incluso, su propia identidad es consecuencia del proceso creativo en el que consiste su existencia. La filosofía vitalista tiene como principio básico la afirmación de que «únicamente como *fenómeno estético* puede justificarse eternamente la existencia y el mundo» (Nietzsche, 2007a: 75). Si la vida es una práctica artística, lo que normalmente llamamos «obra de arte» o «creación poética» es una puerta de acceso a la «comprensión estética de la realidad vital» (Silveira, 1997: 90). La vida se justifica desde el arte, así como el arte se justifica desde la vida.

El poeta provoca transformaciones de sí, él mismo se metamorfosea, dirá Nietzsche. Su capacidad creativa es comparable a la de un dios, uno que es «puramente artista» (2007a: 39). El poeta, en su metamorfosis, no tiene la voluntad de establecer vínculos con la verdad, pues esta no es más que una ilusión. Esta tesis está presente en un ensayo menor de Nietzsche, titulado *Sobre la verdad y la mentira en sentido extramoral*, en el que se sugiere que el ser humano posee un impulso hacia la construcción de metáforas y que la existencia del propio ser humano, del sujeto, escribe Nietzsche, depende de ellas. No hay sujetos sin metáforas (2007b: 34). ¿Qué quiere decir esto? Que el sujeto se inventa, que él mismo es una metáfora, es decir, que no tiene una esencia propia ni verdadera, sino que su esencia remite a una imagen que no coincide con ninguna interioridad inmutable del sí mismo. Lo que Nietzsche está postulando es que no hay substancia en el ser de lo humano.

La autopoiesis apunta a la performatividad por dos motivos: uno, porque la producción del sí mismo, o de los sujetos, es algo que se realiza de modo activo, para instaurar significaciones; dos, porque es un proceso análogo a la práctica artística. Vamos, a continuación, a definir, de modo más concreto, qué es la «performatividad».

En 1955, John Langshaw Austin imparte unas conferencias en Harvard University, que serán transcritas y publicadas en 1962 bajo el nombre de *How to do things with words*. El término «performativity», derivado de «to perform» (realizar, actuar), tiene su origen en estas conferencias en las que Austin desarrolla su teoría de los actos de habla (*speech act theory*). Según esta teoría, «enunciar es realizar un acto (*performing an act*)» (Austin, 1962: 138)². Tal acto se realiza junto a otras acciones físicas y mentales. Desde la disciplina de la lingüística, Austin otorga importancia al uso pragmático del lenguaje en la vida cotidiana. Esta teoría trasciende su disciplina y el término «performatividad» se

2 Hay que aclarar que Ludwig Wittgenstein, en sus *Investigaciones filosóficas*, publicadas en 1953, se adelantó a Austin afirmando que «las palabras son actos» (Wittgenstein, 2008: 349). Ignoramos si Austin leyó estas investigaciones antes de proponer su teoría.

extiende hacia los dominios de la filosofía, los estudios de género, la sociología o la teoría estética.

La performatividad es la capacidad de instaurar significados y/o de transformar la realidad mediante la ejecución de acciones. Es un concepto que acerca la dimensión abstracta del lenguaje al cuerpo y a la cotidianidad. Cuando Nietzsche postulaba que el poeta se produce a sí mismo, podemos decir que reconocía la capacidad performativa del sujeto y el carácter performativo de su propia existencia en tanto que sujeto. Mediante acciones (que implican cuerpo, palabra, imágenes, metáforas...), la identidad del sujeto, esto es, el sujeto mismo, se significa, se instaaura.

Siguiendo la estela nietzscheana, ya a finales del siglo xx, nos topamos con Foucault. Leamos un fragmento de su texto *Tecnologías del yo* (Foucault, 2008: 48):

A modo de contextualización, debemos comprender que existen cuatro tipos principales de estas «tecnologías», y que cada una de ellas representa una matriz de la razón práctica: 1) tecnologías de producción, que nos permiten producir, transformar o manipular cosas; 2) tecnologías de sistemas de signos, que nos permiten utilizar signos, sentidos, símbolos o significaciones; 3) tecnologías de poder, que determinan la conducta de los individuos, los someten a cierto tipo de fines o de dominación, y consisten en una objetivación del sujeto; 4) tecnologías del yo, que permiten a los individuos efectuar, por cuenta propia o con la ayuda de otros, cierto número de operaciones sobre su cuerpo y su alma, pensamientos, conducta, o cualquier forma de ser, obteniendo así una transformación de sí mismos con el fin de alcanzar cierto estado de felicidad, pureza, sabiduría o inmortalidad.

Estos cuatro tipos de tecnología, o de técnica (*tekne*), están interrelacionados y, aunque no funcionen de manera separada, conviene, metodológicamente, aislarlos. El último de ellos es el que suscita interés en relación con el tema que aquí se trata: la conexión entre autopoiesis y performatividad. Las técnicas del yo son, de hecho, aquellas que más han requerido la atención del filósofo post-estructuralista, junto con las tecnologías del poder y la dominación (Foucault, 2008: 49).

Lo que propone, entonces, Foucault, es que los individuos pueden operar sobre sí mismos e inducirse transformaciones. Existen técnicas que facilitan la conversión a otra forma de ser, por tanto, el ser no es estable ni inmutable. De nuevo, como Nietzsche, Foucault niega el esencialismo de lo que, generalmente, se denomina «naturaleza humana». Las técnicas del yo, puesto que actúan sobre el cuerpo y la mente (o el alma) del individuo, son operaciones tanto físicas como psíquicas. Podemos pensar en muchos modos de creación y modificación del yo, desde intervenir sobre los rasgos anatómicos mediante cirugía, hasta

cambiar de nombre para inaugurar una nueva identidad y clausurar una vieja identidad, previamente construida y ahora abandonada.

Es conocido el estudio que lleva a cabo Foucault en *La hermenéutica del sujeto* acerca de lo que llama «cuidado de sí» (2012). Precisamente esta noción desembocará, posteriormente, en la definición de las «tecnologías del yo», pues la meta del cuidado de sí es, efectivamente, el yo (2012: 130). El cuidado de sí constituye un corpus de técnicas que facilitan la operación sobre la propia subjetividad. La subjetividad se puede modificar, precisamente, porque es el producto de tales operaciones que fundan al sí mismo, además de modificarlo. A partir de textos clásicos, desde la antigüedad griega hasta el cristianismo medieval, pasando por el periodo helenístico y del imperio romano, Foucault sostiene que cuidarse a sí mismo tiene un papel más importante, en la cultura occidental, que conocerse a sí mismo. No pretende estudiar la cultura de sí en sus formulaciones teóricas, sino en su aparición como un conjunto de prácticas (Foucault, 2012: 467). Ciertos ejercicios, entrenamientos, conductas, discursos, etc. hacen que el yo se convierta en quien quiera (o pueda) ser. Cuando las prácticas se vinculan con un sistema de creencias determinado junto a un conjunto de normas, entonces se trata de crear una identidad, un yo válido y normativo para dicho sistema. La cultura del cuidado de sí, para Foucault, se configuraba como el único medio de acceso a la verdad. Modificándose, creándose a sí mismo, el yo encontraba su verdad.

Se pueden, entonces, crear subjetividades normativas o, por el contrario, subjetividades disidentes ante la norma (aunque nunca ajenas a ella). El problema, que no es tenido en cuenta por el ideal nietzscheano del artista como único creador endiosado de la obra de arte que es su existencia, es que la identidad es construida también por otros y otras, en el seno de un entramado de relaciones de poder (y no solo gracias a la determinación de la voluntad de poder) que involucra a muchos participantes. Constituimos nuestra propia identidad a la vez que somos constituidos. Judith Butler entiende las categorías identitarias como el efecto de «instituciones, prácticas y discursos con múltiples y difusos puntos de origen» (1990: 9). La autopoiesis no depende únicamente del yo o, en todo caso, el yo que se auto-produce forma parte de una red compleja de acciones y enunciaciones que son indisociables del ejercicio colectivo del poder (en el sentido de la dialéctica sometimiento / dominación). A propósito de esta cuestión, escribe Foucault (2012: 513):

Esta forma de poder se ejerce sobre la vida cotidiana inmediata, que clasifica a los individuos en categorías, los designa por su individualidad propia, los asocia a su identidad, les impone una ley de verdad que hay que reconocer en ellos. Esta forma de poder es la que transforma a los individuos en sujetos.

El tema del poder le interesa a Foucault en tanto que se halla subordinado al problema del sujeto. ¿En qué medida hacerse sujeto, construir la identidad del yo, es un acto de sometimiento? En *El sujeto y el poder*, Foucault describe

tres modos de objetivación que transforman a seres humanos en sujetos. El tercer modo es el que traemos a colación: aquel según el cual un ser humano «se convierte a sí mismo o a sí misma en sujeto», por ejemplo, en el dominio de la sexualidad (1988: 3). Este hacerse a sí mismo no es independiente de aquel poder que fabrica subjetividades.

Butler, a partir de las teorías de Foucault, niega la posibilidad de que exista un sujeto previo a la ley, es decir, a la normatividad que dictan los mecanismos o las relaciones de poder y control. Los «sistemas de poder producen los sujetos» (Butler, 1990: 2). Tal y como ya sostenían Nietzsche y Foucault, esos sujetos, producidos por los sistemas de poder, derivan de la ilusión de sustancialización de la identidad, sostiene Butler (1990: 21). El sujeto no es una sustancia, sino el efecto provocado por un conjunto de prácticas y relaciones. El yo es el personaje que actúa en la performance en la que participamos cada día. Finalmente, la ilusión se naturaliza, parece que el sujeto siempre fue tal y como es en el presente. La artificiosidad y la arbitrariedad de las identidades pasan desapercibidas debido a la creación de un efecto de naturalidad. El sujeto es el efecto de unas prácticas que, a su vez, generan el efecto de que la subjetividad no es performada, sino natural. Sobre ello insistirá Butler constantemente.

Decíamos que el concepto de autopoiesis conecta con el de performatividad porque la creación de sí es el resultado de acciones, de prácticas significativas, de enunciaciones... Otro motivo apuntaba a que la producción de subjetividades, ya sean normativas o disidentes, es análoga a la práctica artística. Según Fischer-Lichte, aunque ni Butler ni Austin hagan referencia explícita a procesos estéticos, sino más bien a acciones cotidianas, ambos consideran «la realización de los actos performativos como una realización escénica ritualizada y pública», por lo que existe «una estrecha y evidente relación entre performatividad y realización escénica (performance)» (Fischer-Lichte, 2011: 58).

Esta autora también escribe sobre performatividad y autopoiesis. La auto-producción se piensa en relación con la realización escénica, en un contexto artístico, pero se hace explícito que hay una correspondencia con las experiencias del día a día. La creación de acontecimientos y, a la vez, de las identidades con las que nos involucramos en esos sucesos, es una experiencia cotidiana, ordinaria (Fischer-Lichte, 2001: 333). En el análisis teórico de las realizaciones escénicas, tales como performances artísticas, teatros, danzas o conciertos, aparece el concepto de «bucle de alimentación autopoiético» o «autopoiesis del bucle de retroalimentación» (Fischer-Lichte, 2011: 327). Se refiere a que la realización escénica es generada por artistas y también por los «espectadores» o, más bien, por participantes multi-sensoriales y no espectadores visuales pasivos (como la propia palabra «espectador» indica). Tanto artistas, performers, actores, directores, coreógrafos, etc., como el público, son agentes de la génesis del acontecimiento, hecho u obra artísticos. La performance se crea a sí misma gracias a la retroalimentación, en bucle, repetitiva, entre lo que proponen artistas y lo que propone el público. Además, (y esto es lo que se quiere subrayar) en este bucle autopoiético, se define la subjetividad de las personas que participan, principalmente, a partir de los roles que adoptan, lo cuales son variables. En

palabras de la filósofa: «tanto el artista como todos los participantes son sujetos que determinan a otros y que son, a su vez, determinados por ellos.» (Fischer-Lichte, 2011: 328).

Estamos, entonces, abordando unas cuestiones que son filosóficas y, a la vez, estéticas y políticas. La creación de sí toma el carácter de una performatividad artística que entabla relación con un tejido social y normativo, así como con una serie de relaciones de poder (que dictan, por ejemplo, qué es lo verdadero y qué es lo falso, qué identidad se privilegia y qué identidad se marginaliza...). Si estudiamos la relación entre autopoiesis y performatividad, llegamos a la conclusión de que el sujeto se constituye a sí mismo mediante actos, pero también es creado por los dispositivos culturales, políticos, lingüísticos, etc., a los que sus actos son relativos.

Se puede jugar con los roles o identidades disponibles, inventar nuevas subjetividades o, como aquí se propone, disolver toda identidad. Para llegar a esta disolución, quizá, sea necesario pasar por la actuación o *corporización* de diferentes roles. Esto tendría un efecto de desidentificación. Tal es el juego que parece plantear la artista Cindy Sherman al fragmentar su propia identidad mediante las numerosas performances en las que deviene «otra» u «otro», en una sucesión que apunta al infinito. Ello puede verse haciendo un recorrido por su obra desde los años setenta hasta hoy. En sus primeros trabajos, desarrollados en Buffalo entre 1975 y 1977, comienza a experimentar con la performance y la fotografía, primero maquillándose y, finalmente, utilizando todo el cuerpo, diseñando vestuarios y probando gestos. En estos trabajos, «Sherman adhered to the same principle, whereby a sequence of photographs progressively captures the process of transformation *from* one character *to* another.» (Schor, 2012: 82)³. Actualmente continúa desarrollando esta línea de exploración en torno al problema de la identidad, a partir de la creación de diferentes personajes basados en los estereotipos inagotables de la vida ordinaria. Revela así la teatralidad del yo, de las subjetividades que naturalizamos aun siendo totalmente artificiosas⁴.

Quedan justificadas, pues, las relaciones entre autopoiesis y performatividad. A continuación, vamos a presentar el concepto deleuzeano y guattariano de «multiplicidad» para reflexionar acerca de la disolución de la identidad.

La disolución de la identidad en la diferencia de lo múltiple

Arrancando desde Butler y Foucault, decimos que la creación de sí depende de un entramado de relaciones de poder, como se ha expuesto en el epígrafe anterior. Leamos, primero, a Foucault: «Hay dos significados de la palabra

3 «Sherman se adhirió al mismo principio, según el cual una secuencia de fotografías captura progresivamente el proceso de transformación de un personaje a otro.» [Traducción de la autora del artículo].

4 Véase la exposición retrospectiva sobre la obra de Cindy Sherman (de 1975 a 2020) que se realizó en la Fondation Louis Vuitton, entre finales de 2020 y principios de 2021. Disponible en: <https://www.fondationlouisvuitton.fr/en/events/cindy-sherman-at-the-fondation-louis-vuitton>

sujeto: sometido a otro a través del control y la dependencia, y sujeto atado a su propia identidad por la conciencia o el conocimiento de sí mismo. Ambos significados sugieren una forma de poder que subyuga y somete.» (Foucault, 1988: 7). Algo más de una década después, escribe Butler: «La “sujeción” es el proceso de devenir subordinado al poder, así como el proceso de devenir sujeto.» (Butler, 2001, 12).

El poder conforma el yo, no solo le afecta desde afuera, sino que forma parte de sí, de su intimidad. Tener una identidad es, sin duda, someterse a una identidad. Aunque decidamos, con una libertad relativa, atribuirnos una identidad, ello no deja de ser un modo de someterse a ella. Por ejemplo, identificarse como homosexual o bisexual (estas pueden ser entendidas como identidades disidentes) implica una dependencia con respecto al sistema hetero-normativo en el que existe la oposición homosexualidad / heterosexualidad. Paul Beatriz Preciado, en *Yo soy el monstruo que os habla*, explica cómo, a pesar de su intento de trascender el sistema binario de género, de descolonizarse y *desbinarizarse*, se ve obligado, finalmente, a ser reconocido social y legalmente como hombre *trans*. (Preciado, 2020: 42)

Según Butler, el poder adquiere una forma psíquica que constituye la identidad del sujeto (2001: 13). Por tanto, la identidad no es más que un estado de conciencia, un efecto de nuestros actos, que desemboca en un rol que asumimos, que creamos y nos creemos, tal y como ocurre en una realización escénica en la que todo cobra realidad mediante la ejecución de la performance, dadas las acciones de quienes participan. ¿Podemos alcanzar un estado de conciencia en el que no exista el constructo «yo»? ¿Es posible performar la disolución del yo?

Frente a las identidades normativas, parece que la única alternativa es crear identidades disidentes, es decir, que desobedezcan, en parte, las normas. Sin embargo, hay otro camino: la no-identidad. El propio Foucault escribe: «La revelación de sí es al mismo tiempo destrucción de sí.» (2008: 86). La transformación del yo puede desembocar en una aniquilación del yo. ¿Qué mayor modo de subjetividad emancipadora que la disolución de la propia subjetividad como máxima emancipación? ¿Es esto posible?

Conviene aclarar que la disolución de la identidad, tal y como se quiere plantear en este artículo, no tiene nada que ver con el auto-sacrificio de la subjetividad moderna sobre el que escribe Foucault, cuya genealogía se remonta a las prácticas del cristianismo (Taylor, 2011: 182). No se trata de un sacrificio, nacido de un sometimiento a la autoridad y a la norma, con la motivación de acceder a la verdad. Se trata de una línea de fuga, una vía de escape de la compulsión obsesiva por clasificar la realidad, que impide la experimentación con otras formas de ser, estar y devenir que van más allá de la ficción de la identidad.

Esta vía parte de la premisa de que no existe la identidad en tanto que sustancia, ni existe la naturaleza esencial del yo, de la «mujer», del «hombre»... «Que el sujeto no sea una sustancia significa que el poder funciona como identidad y que es contra esa identidad contra la que hay que luchar mediante la irrupción de la diferencia.» (Giraldo Díaz, 2008: 100).

La irrupción de la diferencia disuelve la identidad y conduce hacia la multiplicidad. Gilles Deleuze y Félix Guattari coinciden con Nietzsche y Foucault en la afirmación del arte como vía de alteración de la vida o, lo que es lo mismo, vida como experiencia estética y práctica artística como modo de creación (o destrucción) del yo (Builes Correa, 2012). «La estética deleuziana se interesa por los conceptos a través de los cuales el arte genera obras que producen y alteran la vida misma.» (Farina, 2005: 78).

En *Mil Mesetas: Capitalismo y esquizofrenia* no hay sujetos, sino multiplicidades. Según Lapoujade, «*Mil mesetas* hubiera podido llamarse “Lógica de las multiplicidades”» (2016: 14). Cada multiplicidad está compuesta «por términos heterogéneos en simbiosis» que no cesan de transformarse (Deleuze y Guattari, 2012: 254). La multiplicidad es uno de los caracteres del rizoma, en concreto, el tercero de ellos: «Las multiplicidades son rizomáticas y denuncian las pseudo-multiplicidades arborescentes.» (Deleuze y Guattari, 2012: 14).

La imagen del rizoma, del pensamiento como rizoma y de la realidad como rizoma, se aleja de la imagen del árbol. La diferencia entre la supuesta pseudo-multiplicidad arbórea y la multiplicidad rizomática es que la primera emana del Uno, pivota alrededor de una unidad, como las ramas alrededor de un tronco central. En el rizoma, sin embargo, no hay unidad, sino multiplicidad sin centro ni jerarquía. «La noción de unidad sólo aparece cuando se produce en una multiplicidad una toma del poder por el significante, o un proceso correspondiente de subjetivación.» (Deleuze y Guattari, 2012: 14). Las multiplicidades constan de líneas abstractas que se conectan unas a otras. Se dan en el afuera, en la exterioridad: no hay interioridad, como sí la hay en el «yo», en el «sujeto», en la «identidad». Las multiplicidades «son asignificantes y asubjetivas» (Deleuze y Guattari, 2012: 15).

Disolver la identidad es un acto de desafío frente al poder de la instauración y significación de la subjetividad. Deleuze y Guattari proponen abolir la subjetivación, mediante la irrupción, como decíamos, de la diferencia y de las multiplicidades, para que la conciencia «deje de ser su propio doble» y se convierta en «una experimentación de vida» (Deleuze y Guattari, 2012: 137). La autopoiesis es el resultado de actos y enunciaciones performativas. Lo que se propone es entender la autopoiesis como un deshacerse, en lugar de un hacerse. Performar, por tanto, la disolución del sí mismo en tanto que definible, reconocible e idéntico a sí mismo. Como resultado de ciertas acciones «las subjetividades se desmoronan en provecho de un impersonal caótico y múltiple» (Lapoujade, 2016: 143).

Surge aquí una cuestión: ¿qué tiene que hacer el sujeto para des-subjetivarse o des-identificarse? Si la sujeción de la identidad es resultado de un conjunto de acciones que implican el acto psíquico del sometimiento, la resistencia ante la identidad también toma la forma de un acto psíquico, de un estado de conciencia. A raíz de un movimiento del pensamiento, el sujeto podría dejar de ser sujeto. Como sugiere Lapoujade, «[t]oda realidad debe ser pensada a partir de las multiplicidades que la componen.» (2016: 191). ¿Basta con pensarlo?

La comprensión que conduce a la disolución de la identidad tiene una puerta de entrada: el cuerpo. Por supuesto, nos referimos a un cuerpo que no está separado del pensamiento. Hay ciertas prácticas corporales que empujan a la experimentación con el movimiento y con las relaciones entre exterocepción, interocepción y propiocepción, tales como la danza o cualquier tipo de performance en que la / el artista indague sobre la dimensión de su propia corporeidad. Otro ejemplo podría ser el ejercicio de las *asanas* del yoga. Todas estas prácticas son, volviendo a las teorías foucaultianas, operaciones sobre las subjetividades, mas, en vez de reforzar la sujeción, favorecen una experiencia muy similar a cómo Deleuze y Guattari describen la percepción de un mundo integrado por un colectivo de multiplicidades en el que los «yoes» se difuminan. Mediante la comunicación entre los cuerpos y el espacio, la atención al momento presente, la percepción de la temporalidad que determina la continua transformación de todo lo que existe, los sujetos devienen multiplicidad.

Lapoujade sostiene que, en el devenir, es decir, en un proceso de transformación, uno no deja de ser lo que es, pues antes de convertirse en otro, se sigue siendo el mismo. «Devenir no tiene nada que ver con una pérdida de identidad cualquiera» (Lapoujade, 2016: 273). Diferimos en este punto con respecto a la argumentación de Lapoujade. Según Deleuze y Guattari, no hay realmente un «uno» que deviene «otro». Lo que hay es un devenir continuo e ininterrumpido. El uno, el sujeto, no existe como entidad, es una mera ilusión que impide la percepción de lo múltiple. Devenir sí tiene que ver con una pérdida de identidad; tiene que ver con la pérdida de todas las identidades, porque, cuando se deviene, se está a medio camino, no se es ni «lo uno» ni «lo otro».

A continuación, vamos a aproximarnos a prácticas artísticas concretas que puedan posibilitar la creación de espacios y / o estados de conciencia en los que se produzca la pérdida de la identidad en la diferencia de lo múltiple, poniendo especial atención en la danza *butoh*.

Sin nombre, sin rostro, sin género: práctica artística y experiencia estética como espacios de resistencia

El escritor Pascal Quignard colabora con la bailarina de *butoh* Carlotta Ikeda en un proyecto en torno a Medea. La experiencia de Quignard nacida de este encuentro se publica, traducida al español, en 2017, con el título *El origen de la danza*. Leamos a Quignard (2017: 45):

En la definición de la danza incluyo los gestos, arriba y abajo, oscuridad y luz, las siluetas, las sombras proyectadas. Al cabo de un tiempo determinado, agrego los pasos, pero nunca los rostros. Excluyo los rostros del segundo mundo, los rasgos personales, las ropas identificatorias, así como expulso a las personas gramaticales, los nombres de pila, los apellidos, todo lo que deriva de la adquisición de la lengua hablada por el grupo. Platón decía, al final de

sus días, en la última de sus Cartas: «Hay que saber abandonar la palabra, luego el nombre, luego la definición, luego la imagen». Entonces, desnudos, desidentificados, purificados, ascéticos, enflaquecidos, silenciosos, descarnados, tenemos que acercarnos en lo posible de pie, lentamente de pie, a la luz del Ser que llegó a surgir en el curso de nuestra existencia, por cierto, con semejante atraso en el origen.

Quignard concibe la identidad (nombre, nacionalidad, género, vestimenta, facciones del rostro, lenguaje verbal, etc.) como la imposición de una supuesta especificidad de lo humano cuya justificación radica en la intención de escapar de la condición mortal inherente a cualquier animal (2006). Se puede elegir el sometimiento a la identidad, la sobre-codificación humana, pero también se puede «elegir el autismo, el no lenguaje, el no rostro, la no persona, el no deseo, la an-orexis, aun si esa opción desencadena la muerte.» (Quignard, 2017: 50).

Hay una estrecha relación entre des-identificación y danza *butoh*. El *butoh-ka* no tiene nombre, ni rostro, ni género, al menos cuando baila. Elegir el «no-rostro» constituye un rechazo de las expresiones faciales estereotipadas como centro de significados hegemónicos. A esta idea del rostro significante, generador de subjetividad, la llaman, Deleuze y Guattari, *rostridad* (*visagéité*) (2012: 183). En el mismo periodo histórico en el que nacía el arte del *butoh* en Japón, los accionistas vieneses revolucionaban la escena cultural austríaca. Al igual que Tatsumi Hijikata y Yoko Ashikawa, Otto Muehl deshacía su rostro. En algunos fotogramas de la filmación de Muehl, *Kardinal* (1967), aparece un no-rostro, una cara desfigurada tras una serie de modificaciones plásticas mediante el vertido de fluidos y pintura, entre otras cosas. Esta imagen puede recordar a algunas pinturas de Francis Bacon, por ejemplo, *Tres estudios para un autorretrato* (1972). Deleuze escribe sobre la intención que hay en Bacon de deshacer el rostro y encontrar la cabeza, esto es, el cuerpo des-identificado bajo el rostro (2009: 29).

No es arbitraria la relación entre el *butoh* y ciertas artes contemporáneas occidentales. De hecho, sus más reconocidos fundadores, Tatsumi Hijikata y Kazuo Ohno, habían sido entrenados en *neuer Tanz* (danza expresionista alemana) y *modern dance* (danza moderna estadounidense), y heredado las innovaciones de artistas como Mary Wigman y Martha Graham (Fraleigh, 2010: 5-21). Hijikata estuvo muy interesado por el movimiento surrealista y por Antonin Artaud. «El teatro de la crueldad» es también una propuesta artística cuyo objetivo es la disolución de la identidad, gracias a un torrente de acciones y sensaciones que inducen el trance. Detengámonos, un momento, en *El teatro y su doble* (Artaud, 2011: 110):

Propongo pues un teatro donde violentas imágenes físicas quebranten e hipnoticen la sensibilidad del espectador, arrastrado por el teatro como por un torbellino de fuerzas superiores. Un teatro que abandone la psicología y narre lo extraordinario, que muestre

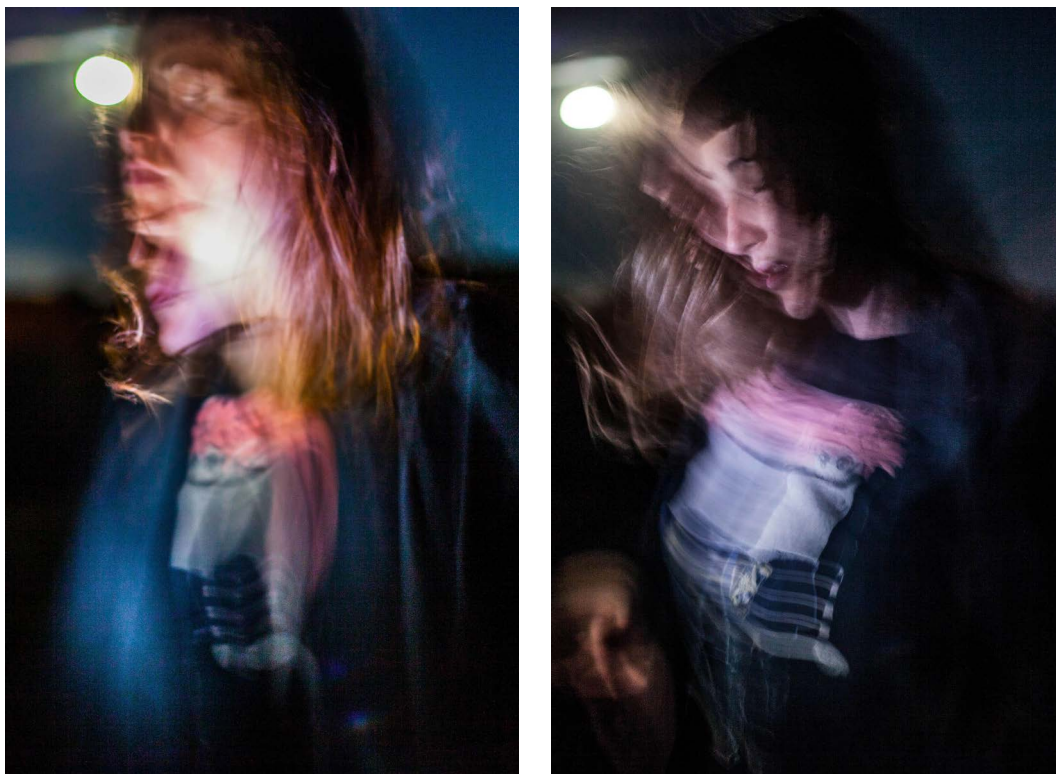
conflictos naturales, fuerzas naturales y sutiles, y que se presente ante todo como un excepcional poder de derivación. Un teatro que induzca al trance, como inducen al trance las danzas de los derviches y de los aisaguas, y que apunta al organismo con instrumentos precisos y con idénticos que las curas de música de ciertas tribus, que admiramos en discos, pero que somos incapaces de crear entre nosotros.

La búsqueda de un estado de transgresión de los límites del control racional sobre la percepción de la realidad, emprendida por Artaud, contagió a Hijikata, tanto como a otros artistas. La danza *butoh* provoca una fusión empática con el entorno. Ohno pretendía que sus estudiantes se proyectasen, así, más allá de la solidez del ego (Fraleigh, 2010: 15). El uso que, con frecuencia, hacen los *butoh-ka* de la ceniza o la arena, cubriendo el cuerpo desnudo —des-identificado, purificado, ascético, como dice Quignard— constituye una renuncia a las limitaciones de la individualización: la mente se expande, el ego se disuelve (Fraleigh, 2010: 15).

También la identidad de género pierde solidez en la práctica del *butoh*. Tanto Hijikata como Ohno se caracterizan por su ambigüedad. Esto no es una particularidad anecdótica, sino que es algo que continúa siendo un lugar común para los *butoh-ka* en todo el mundo. El artista italiano Damiano Fina ha desarrollado, incluso, una «pedagogía *queer*» a partir de su propia práctica e investigación en torno al *butoh*.

El término *queer* da nombre a un espacio de indefinición. Fina lo compara con el espacio vacío entre todo lo que existe, que, en japonés, se denomina *ma* (Fina, 2019: 53). Según Sondra Fraleigh, *ma* no solo es un concepto espacial o perceptual, sino también un estado de conciencia expansivo (2010: 6). Estos términos, *queer*, relacionado con la problemática del género, y *ma*, relacionado con la estética del *butoh* y con el zen, cuestionan la existencia de las identidades innatas o verdaderas. Son palabras que nombran estados y espacios de disolución de la identidad.

La práctica artística y la experiencia estética del *butoh* no existen sino como espacios de resistencia frente al poder que sujeta y violenta nuestros cuerpos y nuestras vidas. «La resistencia es creativa, es una práctica productiva que rechaza los modos normales de vida.» (Giraldo Díaz, 2008: 99). El *butoh* no es normal, no obedece normas: nace siendo un arte transgresora que busca la descolonización del cuerpo, la resistencia a la toma del poder por la subjetivación, la disolución de la identidad como máxima emancipación, la irrupción de la multiplicidad y la diferencia, y la convivencia, en simbiosis, entre una heterogeneidad inacabable de sensaciones.



Figuras 1 y 2. Laura Maillo Palma. Improvisación en Nau Còclea. Contemporary Art Center, Camallera, Girona (2018). Fotografía de Saul Wes. Archivo de la autora.

Conclusiones

En este artículo proponíamos la siguiente tesis: ciertas prácticas artísticas performativas, corporales y contemporáneas, pueden funcionar como un medio efectivo para la disolución de la identidad propia. En lugar de pensar en la experiencia estética o en la performance como generadoras de identidad, queríamos pensarlas como generadoras de no-identidad, como dispositivos que producen la disolución de la identidad que ha sido creada por el lenguaje, la cultura, los dispositivos de poder y control sociales, la compulsiva *generización* de los cuerpos, etc.

Para probar la viabilidad de la tesis, hemos argumentando cuál es la conexión entre los conceptos de «autopoiesis» y «performatividad». De la idea de auto-producción de la subjetividad mediante actos y enunciaciones performativas (que conectaba con la propuesta de una estética de la existencia) llegamos a la propuesta de una autopoiesis que consista en un deshacerse, en vez de hacerse, comprendiendo que el sujeto puede reforzar la sujeción de su identidad o puede resistirse a ella. Seguidamente, se ha introducido la noción de «multiplicidad», para responder a la pregunta acerca de qué es lo que quedaría si consiguiéramos que el constructo «yo» desapareciese. Finalmente, nos hemos referido a prácticas artísticas concretas en las que se efectúa este movimiento encaminado a la disolución de las identidades. Algunas de las opera-

ciones realizadas con el objetivo de deshacer(nos) son: deformar o desvirtuar los rasgos faciales estereotipados, es decir, eliminar la significancia del rostro para hacer devenir otras significaciones aún desconocidas; emplear la desnudez, la sobriedad en la escena; utilizar elementos que remitan a la condición mortal del cuerpo y borren la individualidad, como la ceniza o la arena de los *butoh-kas*; no performar géneros / sexualidades estereotipados/as, sino situarse en la ambigüedad (lo *queer*); fusionarse con el entorno gracias a la empatía y la exploración con una atención plena en la exterocepción, la interocepción y la propiocepción.

Para concluir, afirmamos la tesis que proponíamos en un principio. La danza *butoh* es un ejemplo claro de cómo esta deriva filosófica que se ha planteado, desde la autopoiesis hasta la disolución de la identidad, tiene sentido y lugar en la práctica artística. No solo el artista disuelve su identidad, sino que, al rescatar el concepto de Fischer-Lichte, «bucle de alimentación autopoiético», la performance de *butoh* puede dar acceso a una disolución colectiva de la subjetividad de todos los participantes. Se puede dudar del hecho de que, realmente, el artista o el receptor de la performance, sea capaz de entrar totalmente en ese espacio / estado de conciencia en el que no esté sometido a una identidad y esté experimentando realmente una expansión, ingresando en la multiplicidad, más allá del yo (en el espacio en medio de todas las cosas, en *ma*). Lo que sí se puede asegurar es que ese es uno de los objetivos principales de esta práctica artística.

Por ello, no es ninguna locura pensar en unas técnicas de liberación del yo que podrían estudiarse más a fondo. Para ello, habría que acudir a las fuentes de filosofías orientales, ya sea del budismo zen o de otra tradición, como la yóguica, puesto que esas técnicas existen como parte de sistemas filosóficos, son milenarias y han sido probadas. Un proyecto interesante puede ser ahondar en la conexión entre la danza *butoh*, esos sistemas filosóficos y las técnicas que han desarrollado, principalmente relacionadas con la meditación como vaciamiento.

Obras citadas

- ARTAUD, Antonin, *El teatro y su doble*, Barcelona, Edhasa, 2011.
- AUSTIN, John L., *How to do things with words*, Londres, Oxford University Press, 1962.
- BUILES CORREA, María Helena, «Un concepto foucaultiano: estética de la existencia», *Uni-pluriversidad*, 12, 1, 2012, p. 64-72.
- BUTLER, Judith, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, Londres, Routledge, 1990.
- , *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2001.
- DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, Madrid, Arena Libros, 2009.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix, *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-Textos, 2012.
- FINA, Damiano, *The Dance of Eros and Thanatos: Butoh and Queer Pedagogy*, Publicación independiente, ed. Damiano Fina, 2019.
- FARINA, Cynthia, «Arte, cuerpo y subjetividad. Estética de la formación y pedagogía de las formaciones», Barcelona, Universitat de Barcelona, 2005.

- FISCHER-LICHTE, Erika, *Estética de lo performativo*, Madrid, Abada editores, 2011.
- FONDATION LOUIS VUITTON (consultado 11.02.2021): «Cindy Sherman at the foundation». <https://www.fondationlouisvuitton.fr/en/events/cindy-sherman-at-the-fondation-louis-vuitton>
- FOUCAULT, Michel, «El sujeto y el poder», *Revista Mexicana de Sociología*, 50, 3, 1988, p. 3-20.
- , *Tecnologías del yo y otros textos afines*, Buenos Aires, Paidós, 2008.
- , *La hermenéutica del sujeto*, México, Fondo de cultura económica, 2012.
- FRALEIGH, Sondra Horton, *Butoh. Metamorphic dance and global alchemy*, Champaign, University of Illinois Press, 2010.
- GIRALDO DÍAZ, Reinaldo, «La resistencia y la estética de la existencia en Michel Foucault», *Entramado*, 4, 2, 2008, p. 90-100.
- LAPOUJADE, David, *Deleuze, los movimientos aberrantes*, Buenos Aires, Cactus, 2016.
- NIETZSCHE, Friedrich, *El origen de la tragedia*, Madrid, Espasa Calpe, 2007a.
- , *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, Madrid, Tecnos, 2007b.
- TAYLOR, Dianna (dir.), *Michel Foucault. Key Concepts*, Durham, Acumen Publishing Limited, 2011.
- SCHOR, Grabele (dir.), *Cindy Sherman. The Early Works 1975-1977*, Ostfildern, Hatje Cantz Verlag, 2012.
- SILVEIRA LAGUNA, Silvia, «Nietzsche: comprensión estética de la realidad vital», *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, 14, 1997, p. 73-94.
- PRECIADO, Paul Beatriz, *Yo soy el monstruo que os habla. Informe para una academia de psicoanalistas*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2020.
- QUIGNARD, Pascal, *Retórica especulativa*, Buenos Aires, El cuenco de plata, 2006.
- , *El origen de la danza*, Buenos Aires, Interzona, 2017.
- VIGNALE, Silvana, «Políticas de la vida y estética de la existencia en Michel Foucault», *Praxis Filosófica*, 37, 2013, p. 169-192.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Investigaciones Filosóficas*, Barcelona, Editorial Crítica, 2008.

La *biofeedback loop* et les œuvres d'art interactives : quel façonnement émotionnel de soi ?

137

Léa Dedola

leadedola@msn.com

Doctorante CIFRE

Laboratoire PASSAGES XX-XXI

Université Lumière Lyon II

Producer & Game Director à RyseUp Studios

RÉSUMÉ. Le fonctionnement autopoïétique de l'expérience artistique en réalité virtuelle usant de *biofeedback loop* dépend de plusieurs facteurs qui sont contextuels, technologiques (médiatiques) et artistiques et qu'il nous faut décrire et analyser afin de répondre plus spécifiquement aux questionnements suivants : quels sont les usages et pratiques artistiques envisageables dans le cadre des médias interactifs usant de la *biofeedback loop* ? Que devient le façonnement émotionnel de *soi* lorsqu'il est pris dans ces dispositifs particuliers ? D'autant que les retours d'information de l'activité corporelle d'autrui ou du groupe s'incorporent parfois, et ce de manière « forcée », dans l'expérience phénoménologique (individuelle) du sujet.

MOTS CLÉS : boucle de rétroaction médiée, émotions, arts interactifs, réalité virtuelle, soma-esthétique

ABSTRACT. The autopoiesis function of the biofeedback loop-based virtual reality artistic experience relies on several factors, which are contextual, technological (medium-based) and artistic. We need to describe and analyse this function in order to answer more specifically the following questions: Which artistic uses and practices are worth considering in the realm of biofeedback loop-based interactive media? What

to make of the emotional shaping of the self when it is considered through the lens of those particular devices? Especially when the feedback from the other's or the group's body activities are sometimes forcibly integrated in the subject's (individual) phenomenological experience.

KEYWORDS: Biofeedback loop, Emotions, Interactive Art, Virtual Reality, Autopoiesis, Soma-aesthetics

Introduction

Dans le cadre de cet article nous aimerions réfléchir aux potentiels artistiques mis en œuvre dans le contexte des arts interactifs, en les rapprochant du concept d'autopoïèse de Hideo Kawamoto. Celui-ci se distingue des approches de Francisco Varela et Humberto Maturana qui, limitées par la forme littéraire, expriment la vitalité de manière plutôt « mécanique », « linéaire », comme une « circulation automatique » (Kawamoto, 2011 : 351). L'autopoïèse de H. Kawamoto s'élabore préférentiellement de manière « organique », comme un façonnement dynamique et complexe de soi, mais aussi comme un façonnement de l'espace qui contient le soi. Cette notion sied davantage à notre étude car elle tente de décrire « les phénomènes de la vie [...] des mouvements spatiaux, [...] des interactions avec l'environnement, des autorégénérations de parties endommagées et même des auto-transformations corporelles » (Kawamoto, 2011 : 349) se produisant comme une « réaction chimique » (Kawamoto, 2011 : 358), sur un modèle que nous pouvons subséquemment rapprocher à notre champ d'étude : l'immersion et l'interaction émotionnelle en contexte situationnel artistique.

Notre réflexion s'effectue aussi dans le but d'imaginer les possibles de la création artistique en réalité virtuelle, puisque les œuvres en réalité virtuelle¹ usant de boucles de rétroaction médiées (*biofeedback loop*) se prêtent idéalement à la formule de Kawamoto. Grâce aux dispositifs de captures psychophysiologiques², ces expériences exploitent les signaux biologiques de l'interacteur comme un moyen pour lui « d'agir émotionnellement dans » un environnement construit artistiquement en temps réel. En donnant à l'individu une perception cohérente de son activité physiologique (sur laquelle il pourra alors agir) cette boucle participe notamment à la constitution d'un modèle autopoïétique qui permet à l'individu et à l'environnement de se co-déterminer. Notre approche de l'immersion et de l'interaction s'appuie donc sur l'hypothèse qu'il existe « une trace psychophysiologique » de l'expérience esthétique évoluant en temps réel,

1 Est nommé « réalité virtuelle », un dispositif qui place l'individu dans un environnement virtuel à 360° et qui propose une immersion et une interaction (« I² » selon quatre niveaux, sensorimoteur, fonctionnel, cognitif et émotionnel) actualisées en temps réel et s'effectuant en fonction des modalités sensorielles proprioceptives et extéroceptives humaines, comme défini par Fuchs (2018).

2 La boucle d'information est nommée *biofeedback* quand elle capture les données physiologiques du corps indépendamment de son activité cérébrale, dans ce dernier cas elle sera alors nommée *neurofeedback*.

que nous pouvons mesurer, analyser et retranscrire esthétiquement pour parfaire le dialogue artistique humain-œuvre-humain sur le mode émotionnel.

Quels sont les possibles créatifs liés à l'usage de la *biofeedback loop* dans les contextes situationnels artistiques ?

L'enjeu de ce travail consistera en une première synthèse qui concerne les utilisations artistiques de la *biofeedback loop* à partir d'un corpus d'œuvres interactives et d'expériences en réalité virtuelle. Cette enquête s'effectue en militant particulièrement pour une étude qui s'intéresse à l'immersion et à l'interaction émotionnelle, ainsi qu'au façonnement émotionnel (soma-ETesthétique) de l'être humain dans les environnements artistiques numériques.

Facteurs technologiques du façonnement de soi émotionnel

Dans cette première partie nous étudierons les facteurs technologiques de l'immersion et l'interaction émotionnelle se produisant via une *biofeedback loop*. Par facteurs technologiques, nous entendons réfléchir à l'ontologie des médiums (plastiques [électroniques], numériques) mis en système par la *biofeedback loop* et aux types d'immersion et d'interaction, en conformation avec le type d'environnements constituant l'œuvre, proposés en conséquence à l'utilisateur.

Fonctionnement de la boucle de rétroaction émotionnelle médiée (*biofeedback loop*)

La boucle de rétroaction émotionnelle médiée utilise les « signaux biologiques³ » dans le but d'agir sur un objet et de modifier les valeurs esthétiques et fonctionnelles d'un environnement donné. *In fine*, elle écrit pour le spectateur une expérience artistique s'appuyant sur son expression physiologique au sens large, c'est-à-dire s'élaborant selon des valeurs liées à l'activation émotionnelle (en anglais « arousal », désigne l'intensité de l'émotion). Les facteurs qui limiteraient ce système d'interaction émotionnel homme-environnement virtuel sont *a priori* technologiques, puisque nous ne pouvons pas déterminer précisément le type d'émotion ressenti *via* les systèmes de mesures psychophysiques. Cette tâche est d'autant plus difficile, pour ne pas dire impossible, que les émotions ne sont pas des phénomènes arrêtés dans le temps mais à l'inverse, elles sont dynamiques. Elles s'actualisent afin de répondre aux déplacements attentionnels de l'individu qui s'effectuent en fonction de l'importance des *stimuli* qui sont perçus et elles répondent aussi à des contextes situationnels en évolution. Un premier facteur limitant serait donc tributaire de l'incapacité que nous avons à identifier l'émotion au singulier, d'autant que certains chercheurs évoquent la possibilité qu'un stimulus suscite plutôt qu'une émotion unique, un « mélange d'émotions » chez l'individu (Cowen *et al.*, 2019 : 83). Il est évident

3 Des « signaux de nature bio-électrique, et qui se manifestent par le changement de potentiel électrique à travers un tissu ou un organe spécialisé dans un organisme vivant. Ils sont indicateurs de l'état physiologique du sujet. » (Ortiz *et al.*, 2011).

que de plus amples recherches doivent être effectuées dans le but de combler lesdits manques de documentation et d'approfondir le lien entre nos affects et le « patron de réponses physiologiques » associé (Gil, 2009 : 19).

Un deuxième facteur limitant les capacités de la *biofeedback loop* trouve son origine dans l'inaptitude des systèmes à dissocier les réactions émotionnelles de l'activité physique. Les états émotionnels sont liés aux états physiologiques (Damasio, 1994 ; John et James, 2006 ; Niedenthal, 2007), mais les états physiologiques ne sont pas forcément liés à un éprouvé émotionnel. Certaines réactions physiologiques, l'augmentation du rythme cardiaque par exemple, peuvent ne pas être imputées à un phénomène émotionnel, mais tout simplement à une activité physique (sportive), ce qui complique d'autant plus le travail discriminatif que devraient effectuer les systèmes de mesures.

Si la *biofeedback loop* ne permet pas de percevoir l'activité émotionnelle en particulier elle peut néanmoins provoquer en fonction qu'elle soit « directe » et / ou « indirecte »⁴ (Silva *et al.*, 2014) des comportements issus des pratiques soma-esthétiques, de « régulation émotionnelle », d'autodiscipline corporelle car elle implique un « processus qui permet à un individu d'apprendre comment changer son activité physiologique avec pour objectif d'améliorer sa santé et ses performances » (Association for Applied Psychophysiology and Biofeedback). Via sa théorie sur la soma-esthétique pratique, Richard Shusterman développe un intérêt philosophique et empirique qui porte sur « l'amélioration somatique de soi » (Shusterman, 2008 : 47). À ces fins, il recommande un « art de vivre » qui entretient une attention particulière au corps. Cette perception re-dirigée vers le *soma* nécessite d'adopter un regard introspectif (la perception des changements émotionnels) et une discipline physique visant à parfaire un meilleur usage de soi dans les milieux extérieurs, virtuels ou réels. En s'instituant *ab initio* comme le principal liant interactif entre le participant et l'environnement, la *biofeedback loop* oblige à la pratique introspective⁵. Dans un premier cas de figure, le façonnement du soi émotionnel procède donc par un apprentissage comportemental de la régulation émotionnelle, d'après les modèles d'expériences méditatives, notamment d'« attention concentrée » (sur un objet) et de « surveillance méditative » (sur les processus internes de l'individu) (Lutz *et al.*, 2008 : 163). La régulation émotionnelle devient un outil artistique que l'individu doit apprendre à maîtriser afin d'agir à loisir sur l'œuvre. Dans un cas de figure ordinaire, la séquence émotionnelle est linéaire, elle procède depuis l'induction des émotions à l'évaluation cognitive⁶, jusqu'aux réponses émotionnelles : physiologiques (accélération du rythme cardiaque), comportementales (la fuite), et subjectives (sentiment). Dans le cas particulier de l'utilisation d'une *biofeedback*

4 L'individu est actif (il est conscient de la manière dont ses données physiologiques impactent l'expérience et il les manipule) ou passif (il n'en est pas conscient) face à son état physiologique. Nous pourrions dire aussi que ces données sont « explicites » ou « implicites » pour l'individu, « conscient » ou « inconscient ».

5 Le rapport dialogique de ces interfaces humain/environnement virtuel se base sur une interactivité utilisant des capteurs biométriques et suppose donc que des signaux réels ici intéroceptifs, soient transformés en signaux numériques et *in fine* retransformés en signaux (*stimuli*) réels (Bongers, 2000 : 43).

6 Le contexte situationnel est évalué, interprété par l'individu.

loop, ce schéma n'est plus linéaire mais « bouclé ». L'émotion induite est celle prélevée à partir des réponses émotionnelles (physiologiques) de l'individu.

La particularité de la *biofeedback loop* est donc d'assimiler de manière inédite la réponse émotionnelle (physique et physiologique) de l'individu au phénomène d'induction des émotions. Les deux apparaissant comme indivisibles : de la réponse émotionnelle dépend l'information contenue dans les *stimuli* qui serviront à l'induction émotionnelle. D'ordinaire, ces *stimuli* sont considérés comme « imprédictibles » (non-planifiés) même si nous avons appris pour la plupart à les anticiper et à y répondre (Berthoz, 1997 : 22). Dans le cadre artistique que nous décrivons, l'évaluation cognitive des contenus de l'expérience se fait sur des *stimuli* issus des états intéroceptifs du participant. Ces *stimuli* se confondent à la représentation esthétique et deviennent parfois perceptibles, permettant *in fine* à l'individu auto-discipliné sur le plan somatique de manœuvrer les contenus de l'expérience⁷. De tels dispositifs nous positionnent donc comme acteur et observateur de notre propre fonctionnement vital. Nous passons ainsi de l'interactivité à la « co-activité » (Koch *et al.*, 1990), d'une interaction avec l'œuvre ou dans l'œuvre qui se rapproche davantage de celle que nous faisons d'un instrument (Tanaka et Knapp, 2002 : 2).

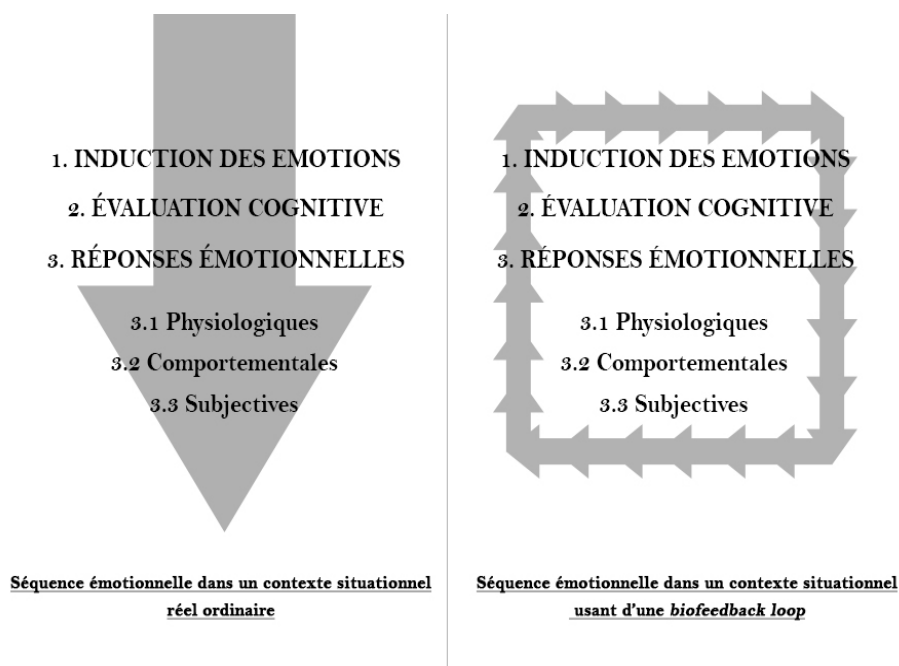


Fig. 1. Développements de la séquence émotionnelle dans un contexte situationnel usant d'une *biofeedback loop*.

⁷ Apprendre par exemple à contrôler ses états de stress en situation de danger dans *Stressjam*, Jamzone, 2019 (réalité virtuelle, visiocasque et *controller*).

La *biofeedback loop* en environnement réel

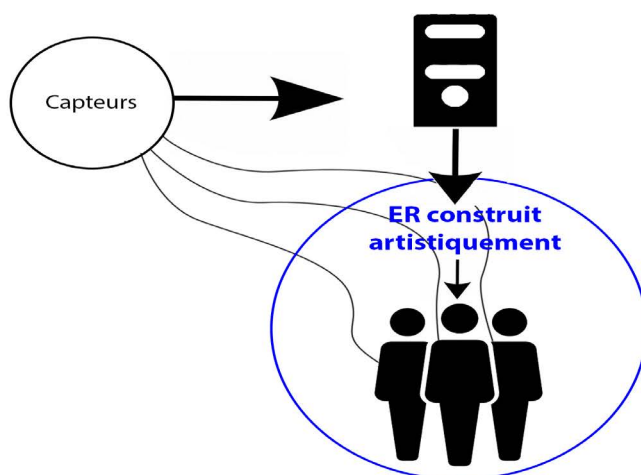


Fig. 2. Schéma représentant un ou des sujet(s) interfacé(s) par des capteurs de données intéroceptives dans un environnement réel construit artistiquement et usant d'une *biofeedback loop*.

Dans le contexte situationnel d'un individu présent dans un environnement réel construit via une *biofeedback loop*, les capteurs physiologiques mesurent et retranscrivent les données émotionnelles du participant à un système intermédiaire (un ordinateur, une carte Arduino, etc.) qui se chargera de les transformer selon les possibles technologiques, environnementaux et les choix artistiques effectués en amont. Dans cette configuration précise, un signal biologique se manifestera d'après une logique « plastique⁸ » à travers un stimulus extéroceptif (visuel, auditif, tactile, etc.).

⁸ Logique impliquant l'utilisation de techniques et supports dits « plastiques ». Dans notre cas cette logique suppose de « remodeler » l'environnement et les objets réels (ici matériaux) à des fins artistiques.

La biofeedback loop en environnement virtuel à distance visuellement (EV_Ext)

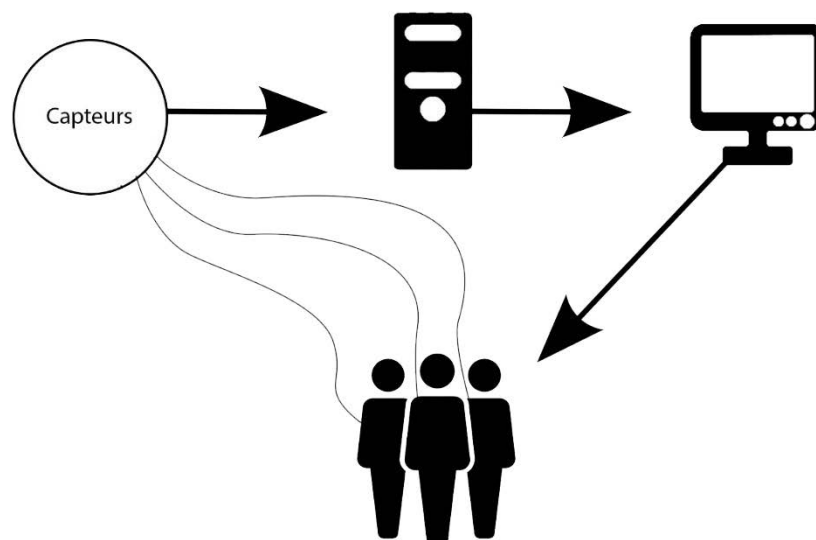


Fig. 3. Schéma représentant un ou des sujet(s) interfacé(s) par des capteurs de données intéroceptives dans un environnement virtuel à distance visuellement (EV_Ext), construit artistiquement et usant d'une *biofeedback loop*.

Dans le cas d'un individu interagissant avec un environnement virtuel mais visuellement à distance, les données intéroceptives se manifestent en *stimuli* extéroceptifs (visuels, auditifs, parfois tactiles), l'individu n'étant pas corporellement immergé au sein de l'expérience. Dans cette conjoncture, l'individu peut interagir *sur* l'image et non pas *dans* l'environnement, comme nous le verrons ci-après *via* le cas de la réalité virtuelle. Même si l'accès à l'œuvre se fait via les canaux extéroceptifs, à la différence de l'environnement réel, l'environnement virtuel à distance s'élabore selon les principes computationnels et offre donc la possibilité à l'individu (*via* son avatar ou sans avatar) d'effectuer des actions (voler, tirer des boules de feu, etc.) qui échappent à la conformation humain/environnement réel.

La *biofeedback loop* en environnement de réalité virtuelle (EV_Pro)

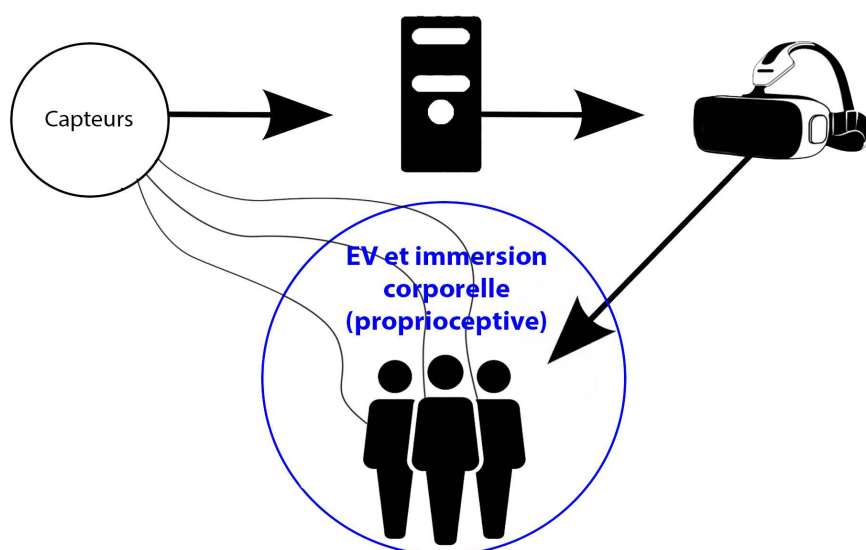


Fig. 4. Schéma représentant un ou des sujet(s) interfacé(s) par des capteurs de données intéroceptives dans un environnement virtuel (EV_Pro), construit artistiquement et usant d'une *biofeedback loop*.

Au début du XXI^e siècle, les ordinateurs et les capteurs biométriques sont assez puissants pour mesurer les données physiologiques des sujets, et cela même au cours d'une activité. Les systèmes de mesures se démocratisent (deviennent accessibles financièrement et utilisables) et apparaissent sous la forme nouvelle des « objets connectés portables » (Munoz *et al.*, 2016) ; dits « habitroniques » (Houzangbe, 2019 : v). Si les élaborations artistiques usant de *biofeedback* changent peu, nous observons néanmoins que les potentiels esthétiques et soma-esthétiques de cet ancien modèle à boucle de rétroaction se destinent désormais à l'usage des « nouveaux médias » numériques (réalité virtuelle, réalité augmentée)⁹.

Dans le contexte situationnel d'une expérience en réalité virtuelle s'effectuant donc sur le mode « 4I² » (Fuchs, 2018 : 368) et usant d'un visiocasque ou d'un CAVE (*Cave Automatic Virtual Environment*), l'individu est présent corporellement dans l'expérience à 360°. Les données intéroceptives sont donc utilisées pour produire des stimuli extéroceptifs et proprioceptifs, d'après une logique computationnelle¹⁰.

9 ARTSENSE, 2013 (*Augmented Reality Supported adaptive and personalized Experience in a museum based on processing real-time Sensor Events*).

10 Dans *Osmose* de Char Davies (1995), la mesure de la fréquence respiratoire capturée sur l'individu lui permet de se déplacer dans l'environnement virtuel. Dans *Deep* (Marieke Van Rooij, Adam Lobel, Owen Harris, Niki Smit, Isabela Granic, 2016 ; visiocasque, ceinture de poitrine), les joueurs avancent dans la direction de leur expiration et la gravité s'applique sur leur corps virtuel en déplacement quand les poumons sont mesurés (par la ceinture) à 50 % de leur capacité.

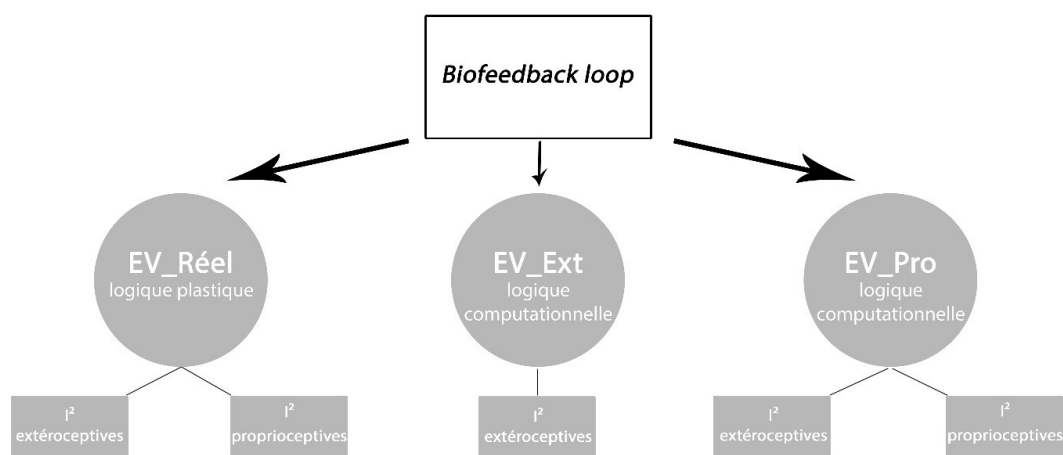


Fig. 5. Facteurs technologiques et médiatiques du façonnement de soi dans le cadre des œuvres interactives.

En résumé, trois conformations sont ici à l'étude et nous supposons que chacune d'entre elles produit une expérience esthétique différente pour l'individu. La première situe corporellement le participant dans un contexte situationnel réel qui est construit artistiquement via une *biofeedback loop* d'après une logique plastique. La seconde situe le participant dans un contexte situationnel virtuel à distance visuellement et construit artistiquement via une *biofeedback loop* d'après une logique computationnelle. La troisième situe corporellement le participant dans un contexte situationnel virtuel à 360° qui est construit artistiquement via une *biofeedback loop* d'après une logique computationnelle. Ces postulats physiologiques, cognitifs et technologiques étant posés, nous pouvons désormais aborder le sujet de l'art interactif usant d'une boucle de rétroaction dite « émotionnelle » en nous intéressant davantage aux conditions contextuelles et artistiques.

Usages et pratiques artistiques de l'expérience interactive usant de *biofeedback*

Quand la *biofeedback loop* est utilisée dans un contexte artistique, celle-ci ne fonctionne plus simplement sur le mode « stimulus-réponse » (Couchot, 2015 : 90). Au fonctionnement pragmatique d'un tel dispositif s'ajoute l'essence d'une œuvre d'art et donc une certaine « autonomie » qui déguise les intentions esthétiques des artistes sous la forme de « modèles autonomes en interaction » (Couchot, 2015 : 86). Ces modèles internes pilotent en arrière-plan la production audiovisuelle, haptique et parfois proprioceptive de l'expérience.

Modèles et mesures

La surveillance des signaux biologiques (en anglais, « biosignal monitoring ») consiste à mesurer l'activité électrique d'un organisme vivant. À l'origine utilisée dans le domaine de la santé, cette pratique a été exportée dans le domaine de la performance musicale (la *brainwave music*)¹¹ et l'art interactif¹² via des collaborations entre artistes et scientifiques (bioingénieurs, neuroscientifiques, physiologistes, etc.). Dans les années 1960-1970, elle consiste à mettre en œuvre des modèles misant essentiellement sur « l'amplification » des ondes cérébrales et données physiologiques en paysages sonores. Ces systèmes seront ensuite approfondis à travers l'utilisation de différents modèles et paramétrages¹³ de « *mapping* », consistant à mettre en correspondance (*mapped*) « un objet d'un domaine source [...] en un autre objet dans un co-domaine » (Barrass et Vickers, 2011 : 153). Dans le contexte musical par exemple, ceux-ci représentent « les changements dans certaines dimensions des données en lien avec des changements dans certaines dimensions acoustiques pour produire la sonification » (Walker et Nees, 2002 : 16), mais dans notre cas de figure ils s'étendent à d'autres moyens esthétiques (audiovisuels, haptiques, proprioceptifs) et fonctionnels (la mécanique de l'expérience). Ces modèles intégrés impliquent donc des transformations structurelles systématiques, voire répétitives, des données psychophysiologiques en valeurs esthétiques et fonctionnelles. Nous pourrions donc considérer que le plaisir esthétique éprouvé *via* ce genre de support artistique (systémique, etc.) consiste dans la « reconnaissance de certains patrons d'expériences », comme le suggère Whitehead (1956 : 186). Un premier levier artistique comporte donc la configuration de ces paramètres et modèles intégrés, par lesquels l'expérience systématisée et émancipée fait disparaître la présence des créateurs au profit de la participation d'autrui.

À notre avis, il existe un autre facteur, qui est mis au service des intentions créatives des concepteurs-artistes : le type de mesure choisi. Plusieurs dispositifs nous renseignent sur différents types d'activités psychophysiologiques humaines (EEG, ECG, EMG, etc.), nous supposons donc que chaque capteur ne permet pas le même contrôle de la dimension esthétique, fonctionnelle (co-créative) de l'œuvre d'art. Celle-ci dépendrait notamment de l'aptitude d'un individu à contrôler, manipuler mieux que d'autres, certaines « fonctions psychophysiologiques » et des types de structures produites par les « variations dans le temps [...] des potentiels électriques [d'une activité psycho-physiologique] » (Aly, Bernardes et Penha, 2018). D'après cette logique, certains dispositifs

11 Alvin Lucier et Edmond Dewart en 1964 sur *Music for Solo Performer*, dont la « première » s'était déroulée à l'Université Brandeis en 1965. Richard Teitelbaum (*Musica Elettronica Viva*) avec l'aide de l'inventeur Robert Moog (synthétiseur modulaire), *Spacecraft*, 1967. Pierre Henry (musique concrète) et Roger Lafosse : *Corticalart*, 1971. David Rosenboom et J. B. Floyd, *Le Portable Gold and Philosopher Stone*, 1974.

12 Le « Cône pyramide » (*Heart beats dust*) de Jean Dupuy et Ralph Martel (1968).

13 Les techniques les plus usitées pour manipuler ces données dépendent de critères « basés sur des paramètres » (en anglais « *parameter-based* »), les données physiologiques produisent directement les valeurs esthétiques / fonctionnelles de l'expérience, ou « basés sur un modèle » (en anglais « *model-based* »), l'interaction des participants avec les données physiologiques produit les valeurs esthétiques / fonctionnelles de l'expérience (Vermeulen, 2013).

seraient plus à même de modifier les parties explicites de l'œuvre d'art et d'autres mesures profiteraient davantage aux fonctions esthétiques et fonctionnelles en arrière-plan (par exemple, la luminosité / les ombres, la musique, l'intelligence artificielle des personnages), mais sur ce sujet encore, la recherche doit être approfondie.

Paramètres esthétiques et fonctionnels de l'expérience

Les données psychophysiologiques sont donc mesurées, interprétées et exprimées selon les possibles esthétiques et fonctionnels de l'œuvre. Un premier paramètre esthétique utilisé dans le cadre de la *biofeedback loop* artistique est auditif. Dans ce cas de figure la communication permise par le support se fait via le son et pour un *auditeur*¹⁴. Le *mapping* « paramétrique » des performances musicales issues de la *brainwave music* par exemple, s'élabore selon un processus d'« audification », c'est-à-dire d'amplification sonore des données psychophysiologiques mesurées. Cette technique est appliquée afin qu'un objet ou même un son inaudible d'ordinaire (les ondes cérébrales, par exemple) parvienne dans les seuils de perception de l'oreille humaine¹⁵. À un niveau de complexité plus élevé, la « sonification » est une technique de *mapping* s'effectuant à partir de modèles qui suppose « la relation entre les données en relations perçues dans un signal acoustique dans le but de faciliter la communication ou l'interprétation » (Kramer *et al.*, 1999 : 3). Ce processus s'est enrichi avec le temps grâce à l'apparition de nouveaux systèmes et périphériques produisant du son¹⁶. Pour parvenir à l'objectif de créer du « sens », la technique de sonification se divise en sous-catégories organisant des concepts et thématiques phares « les alarmes, alertes et avertissements » (un message simple traduisant une urgence, un *beep* par exemple), « message d'état, de processus et de surveillance » (un son dont la moindre variation indique une information de changement : un moniteur patient [scope] de fréquences cardiaques, par exemple), « l'exploration des données » (un aperçu général, holistique des signaux biologiques en paysages sonores) et ce que nous étudions plus particulièrement ici « l'art, les loisirs, les sports et les divertissements » (Walker et Nees, 2002 : 13-15).

Un second paramètre esthétique se destinant à l'usage de la *biofeedback loop* est la visualisation. La visualisation est par définition l'« action de rendre visible un phénomène qui ne l'est pas » (CNRTL), ici il s'agit donc de l'activité psychophysiologique exprimée via l'*image* et pour un *observateur* (ou un *spectateur*). À ces fins, les moyens esthétiques sont pluriels allant du « cadrage » — les échelles des plans, les angles et mouvements de prise de vue, la composition de l'image

14 Il est important de préciser que l'un des premiers facteurs contextuels est tributaire des conditions imposées par le corps propre de l'être humain. L'expérience proposée doit répondre aux contraintes imposées par les règles du fonctionnement corporel et notamment sensoriel, cognitif et ici émotionnel des individus.

15 Le phénomène d'audification est sous-catégorisé de la manière suivante, « les enregistrements sonores », « les données acoustiques en général », « les données physiques » et « les données abstraites » (Dombois et Eckel, 2002 : 302)

16 Une machine à laver produit aussi des alarmes sonores et donc délivre des messages élaborés selon un processus de sonification.

(lumière, colorimétrie, point de vue du spectateur et mouvement dans l'image, mais aussi la 2D et la « 3D », etc.) —, aux images « montées » (en parallèle, de manière alternée, ralenties, etc.).

Un troisième paramètre esthétique se destinant à l'usage de la *biofeedback loop* est la simulation haptique (plus fréquemment « tactile »). Ici, la communication permise par le support se fait le plus souvent via des vibrations. Dans cette conjoncture, moins étudiée à un niveau émotionnel, les interfaces permettent idéalement à l'individu de ressentir les signaux biologiques d'après les modalités haptiques de formes, de textures et de températures (tactile), mais aussi de forces (kinesthésie). Pour l'instant les modèles et interfaces haptiques Humain-Machine développés sur cette base sont surtout énonciatifs (Brewster et Brown, 2004 ; Brown *et al.*, 2005 ; Mathew, 2005 ; Benali-Khoudja *et al.*, 2007 ; Zhang *et al.*, 2018) et consistent en des « icônes tactiles » générant un signifiant émotionnel via la « fréquence », l'« amplitude », la « forme de la vague », la « durée » (le rythme) vibratoire (Brewster et Brown, 2004 : 16-17).

À ces trois modalités sensorielles / esthétiques vient donc s'ajouter dans le cadre des expériences en réalité virtuelle, la proprioception. Dans ce cas de figure la communication permise par le support se fait *via* un environnement à 360° pour un interacteur immergé corporellement dans l'expérience. L'individu est *dans* l'œuvre, *dans* l'environnement virtuel (milieu) et *dans* la diégèse (participation). Dans cette conjoncture, les signaux biologiques permettront aussi à l'individu de se mouvoir et d'effectuer certaines actions dans l'environnement virtuel. Les données émotionnelles capturées sur le participant peuvent prendre des formes irréalistes, déconnectées de son fonctionnement sensorimoteur, cognitif et émotionnel habituel, puisque les fonctions vitales (et d'ordinaire végétatives) comme la respiration ou le rythme cardiaque peuvent être utilisées pour accomplir des activités proprioceptives, telles que « se déplacer » virtuellement dans l'expérience. Dans cette perspective, l'environnement de réalité virtuelle apporte une dimension nouvelle à la réflexion somatique et au façonnement créateur de soi. Elle permet au corps du sujet d'être immergé et d'interagir dans des situations imaginées, inédites, et de lui proposer l'accès à un « nouvel état d'être » (Raboison, 2014 : 105). Ce « nouvel état d'être » est perceptible pour l'individu sous la trace audiovisuelle, haptique et proprioceptive (kinesthésique) des transformations de ses états du corps éprouvés en interne et désormais tangibles.

Les données biologiques peuvent donc être transformées en données esthétiques, mais elles peuvent aussi avoir une influence sur les systèmes plus en amont, de génération de contenus ou de mécaniques de l'expérience. Dans ces derniers cas de figure, les modèles utilisés sont adaptatifs (des aides logicielles), ils ajustent les contenus de l'expérience à l'émotion de l'individu ou à des fonctionnalités de la mécanique de jeu¹⁷ (Rani *et al.*, 2005 ; Parnandi et Gutierrez-Osuna, 2015 ; Nogueira *et al.*, 2016).

17 Les chercheurs Gilleade, Dix et Allanson (2005) proposent à ce titre de modifier l'expérience selon trois leviers de mesures : « aide-moi » (mesure la frustration du joueur), « challenge-moi » (mesure l'engagement du joueur) et « émeus-moi » (analyse l'état émotionnel et modifie

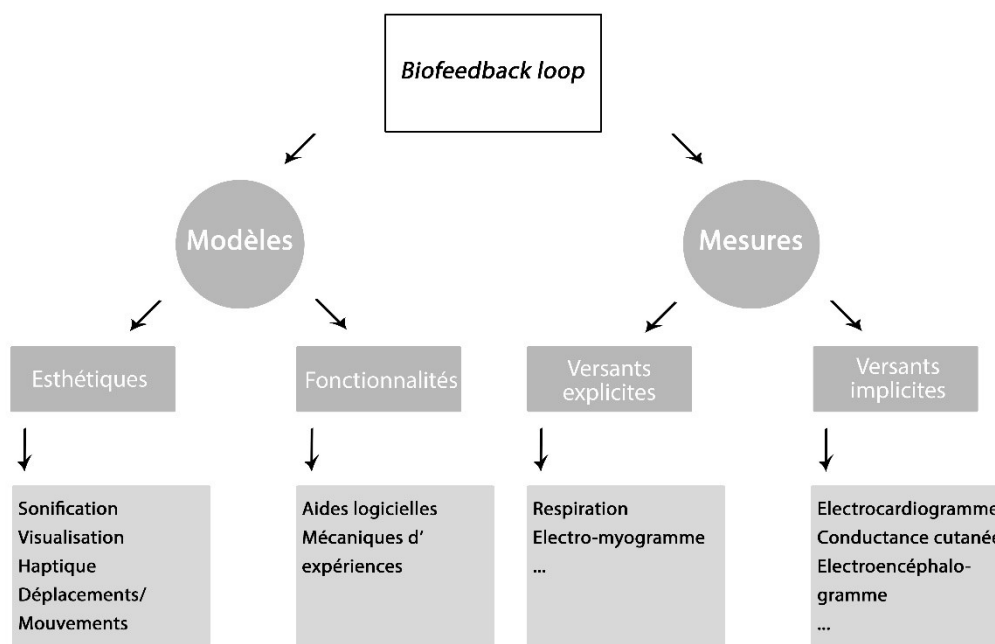


Fig. 6. Potentiels esthétiques et fonctionnels de la *biofeedback loop*¹⁸.

S'ajoute à ces principes contextuels et artistiques un facteur social jusqu'alors ignoré. Celui-ci suppose la présence active d'un ou plusieurs individus au cours de l'expérience. En incorporant l'expérience d'autrui (physiologique, artistique) dans notre expérience propre, ce nouveau paradigme transforme le rapport autopoïétique (individuel, de « soi à soi ») (Lux *et al.*, 2018 : 260) que nous envisageons. Quels sont les enjeux artistiques à l'œuvre via l'usage d'une *biofeedback loop* à deux ou dans une configuration collective ? Quelle impact cette nouvelle conformation a-t-elle sur l'activité, le façonnement autopoïétique à l'échelle d'un sujet propre ?

Facteurs contextuels du façonnement de soi émotionnel

Par facteurs contextuels nous entendons les situations dans lesquelles sont pris l'œuvre d'art et l'individu. Nous souhaitons en particulier nous poser la question du statut co-créatif de l'œuvre d'art participative.

le contenu du jeu en fonction de l'émotion attendue par le joueur). Dans *Space Connection* (Munoz *et alii*, 2016 ; Jeu vidéo) un EEG et un capteur de fréquences respiratoires sont utilisés pour le contrôle des objets à distance et la manipulation du temps. Dans *Nevermind* (Lobel *et al.*, 2016 ; Jeu Vidéo), la fréquence cardiaque modifie l'environnement pour le rendre plus perturbant pour le joueur et augmente le niveau de difficulté. Dans *Dislocation VII : Suspension of Attention* (Chatonsky, 2013), un EEG capture l'activité cérébrale de l'interacteur. Quand celui-ci se concentre il réussit à déplacer les objets.

18 Nous nous appuyons sur la taxonomie de Aly, Penha et Bernardes (2018) pour la classification des mesures (d'après leurs effets artistiques). Dans la catégorie « versants explicites » nous plaçons les mesures dont le niveau de contrôle psychophysiologique et la variation dans le temps sont les plus élevés, ces deux facteurs permettant d'agir activement dans l'expérience.

Si les dispositifs de mesures ne peuvent pas capturer ni reconnaître les émotions en particulier, voire les distinguer d'une épreuve physique, ils peuvent en revanche tout à fait mesurer l'activité émotionnelle en général, c'est-à-dire saisir les données psycho-physiologiques de plusieurs personnes en même temps. Dans ces contextes réels ou virtuels particuliers (artistiques), c'est aussi sur cet autre paramètre que se déploie la notion d'autopoïèse de Hidéo Kawamoto. Le façonnement émotionnel de *soi* par l'usage de l'art interactif se réalisant donc individuellement, à deux ou en groupe.

Le façonnement de *soi* « individuel »

Comme introduit dans la partie ci-avant, dans une première conjoncture de « soi-à-soi » l'esthétique de l'environnement de réalité virtuelle rend perceptibles les données physiologiques qui étaient jusqu'alors invisibles, inaudibles et intangibles. Dans cette perspective, l'expérience phénoménologique (perceptible d'après la représentation en temps réel des « signatures » psychophysiologiques) que l'utilisateur fait dans l'environnement réel ou virtuel se construit de manière à se retourner finalement sur elle-même. L'individu au sein de ce type d'expérience éprouve simultanément un contenu artistique et le retour d'information sur le plaisir ou déplaisir esthétique qu'il est en train de vivre. Cette conformation, codétermination, ressemblerait à celle de la « Relation Affective Incorporée » d'Olivier Villon qui souhaite « décrire le constant apprentissage affectif face à notre environnement [...]. L'EAR correspond à une relation qui est générée depuis l'humain vers le monde sensible, et incorporée (*embodied*) » (Villon, 2020). Dans *Perversely Interactive System* (Lynn Hugues et Simon Laroche, 2004), une interface tactile capture le niveau de stress du participant via des mesures électrodermales. Quand l'individu parvient à réduire la résistance électrique de sa peau (diminuer son stress), une femme de synthèse d'abord représentée de dos se tournera pour tenter de le rejoindre. Appréhendable à distance, cette femme est dissociée visuellement du participant même si celui-ci la contrôle par la régulation de son activité physiologique. Cette tournure narrative nous amène de fait à une relation paradoxale, unifiante malgré la distance, qui supposerait l'existence d'un « autre moi », mais qui consiste en fait en la présence ici personnifiée des états du corps du participant. Mise en système, c'est-à-dire devenue « autonome » (Couchot, 2015 : 86), la *biofeedback loop* permet à l'expérience d'adopter une épaisseur artistique qui se détache progressivement d'un contenu « pseudo-réaliste » (la représentation) afin de cibler préférentiellement un vécu « extraordinaire » pour l'individu (la transformation, la métamorphose). Dans le cadre d'une *biofeedback loop* de « soi-à-soi », le corps du participant se confond à l'expérience artistique et inversement (il y a co-activité), faisant d'abord du « dépassement de *soi* » par l'apprentissage soma-esthétique (la régulation émotionnelle) et de « l'harmonie » (aboutissement de l'exercice soma-esthétique) les maîtres mots de ce type d'expérience artistique.

Qu'advient-il en revanche du façonnement de *soi* quand il s'élabore à partir de deux ou d'un collectif d'individus pris dans de tels contextes médiatiques ?

Vers l'intersubjectivité : l'expérience empathique, dialogique et fusionnelle

Le façonnement du *soi* et nos systèmes autopoïétiques se complexifient lorsque nos environnements artistiques incorporent les signaux biologiques de deux individus. Dans le cadre de la réalité virtuelle, Chen évoque ces types configurations sous le nom d'« environnements collaboratifs » (Chen, 2019 : 68), impliquant « différents types d'interaction » entre les individus¹⁹. Lux *et al.* (2018 : 260) supposent que ces types d'échanges peuvent s'effectuer « de soi-à-autrui : les données physiologiques de l'utilisateur sont transmises à un autre utilisateur » ou « d'autrui-à-soi : l'utilisateur perçoit les informations physiologiques d'un autre utilisateur ». À notre avis, les systèmes collaboratifs (artistiques) sont plus complexes et se rapprochent de nos fonctionnements sociaux ordinaires.

Dans un premier cas de figure, l'expérience artistique s'appuie sur la permutation des éprouvés intéroceptifs. Je perçois dans l'environnement la valeur intéroceptive de l'expérience esthétique d'autrui et inversement (autrui interagit donc avec l'espace dans lequel je suis immergé). Nous nommerons ce cas d'étude précis, « l'expérience empathique », l'empathie se trouvant être le phénomène cognitif par lequel deux individus peuvent « échanger de place »²⁰. Ce phénomène ici médiatisé est d'autant plus réalisable en réalité virtuelle que le dispositif (visiocasque) permet d'échanger visuellement de place avec autrui²¹. Dans ce cas de figure, *via* le dispositif de télé-présence, les individus sont plongés dans un monde « interverti ». Les sujets immergés et interagissant se regardent finalement agir dans une perspective hétérocentrée (à travers les yeux d'autrui). Nous pourrions envisager que de telles expériences empathiques pourraient exister en réalité virtuelle d'après les facteurs artistiques préalablement cités, mais aucune œuvre de ce type n'a pas pu être constatée par nous à ce jour. Néanmoins au stade de la recherche expérimentale, Chen (2019) a étudié l'impact des différentes modalités sensorielles sur l'effet de présence dans un environnement de réalité virtuelle dit « émotionnel » durant l'échange de données cardiaques entre deux individus. L'un sent (haptique, via des *controllers* HTC Vive) et entend (audio, via des écouteurs Logitech) les battements du cœur d'autrui (capteurs physiologiques Zephyr) (Chen, 2019 : 69). Ces mesures modifient les valeurs esthétiques de l'environnement dans lequel est immergé le participant et donc sa propre expérience.

Dans un deuxième cas de figure, les signaux biologiques des deux participants investissent un espace commun (dialogique) dans lequel ces derniers

19 Cette acception s'étend à des configurations plus collectives.

20 « Théorie de la manipulation des points de vue » (Berthoz, 2004 : 251-275).

21 Les expériences *GenderSwap*, *Library of ourselves*, *La noia de les lagrimes vermelles* du BeAnotherLab (*the machine to be another*) permettent d'échanger les informations extéroceptives et proprioceptives d'un visiocasque à l'autre.

restent isolés et discernables. Les deux individus mis en compétition²² ou en discussion²³ peuvent faire l'estimation de leur propre état corporel ainsi que celui d'autrui et tenter de les faire communiquer par la régulation émotionnelle.

Dans un troisième cas de figure, les données intéroceptives des deux participants se confondent dans l'expression artistique (dans l'environnement) produisant plutôt une expérience fusionnelle²⁴. L'agence autrichienne Coop Himmelb(l)au créée par Wolf D. Prix, Helmut Swiznsky et Michaël Hölzer a mis au point en 1969 un dispositif (*Heat Space - Astro Balloon*) capturant le rythme cardiaque du participant et le retranscrivant en sons et lumières. En 2008, pour la 11^e biennale d'architecture de Venise ce dispositif est revisité et intègre désormais deux participants dans une structure s'apparentant à un « cerveau ». L'expérience individuelle de 1969 reflétant l'activité interne d'un seul individu, propose désormais une forme autopoïétique plus complexe, se rapprochant davantage de l'expérience ordinaire humaine, c'est-à-dire intersubjective.

Le façonnement de soi via l'expérience collective

L'expérience physiologique à deux, qui est mesurée et symbolisée artistiquement via l'usage de la *biofeedback loop*, fait office de métaphore pour le rapport intersubjectif qui est à l'œuvre entre les individus. Dans des configurations plus collectives, quand elle produit un seul paysage audiovisuel²⁵ (et potentiellement tactile), la médiatisation des données biométriques produira un regard homogénéisé et omniscient sur une étendue du « corps » social, supprimant de fait les injustices et les stigmatisations culturelles²⁶. Elle accomplirait d'autant plus ce processus d'harmonisation et de généralisation qu'au cours de certaines expériences, par contagion émotionnelle, les individus construirait un « lien physiologique » (en anglais, *a physiological linkage*²⁷) entre eux. Elle s'institue donc dans sa forme comme un projet humaniste. En théorie, l'expérience interactive usant de la *biofeedback loop* tendrait vers une « soma-esthétique du corps social » en permettant à chaque individu d'expérimenter à un moment donné,

22 Brainball, Hjelm et Browall, 2000 (EEG, PC).

23 *Hive Mind*, Sean Montgomery, 2017 (EEG, vidéoprojecteur) ; *Mesuring the magic of mutual gaze*, Suzanne Dikker, 2011-2014 (EEG, vidéoprojecteur).

24 *Eudaimonia*, Lisa Park, 2015 (EEG, Emotiv EPOC).

25 Dans *Grove*, Shilo Shiv Sulemant (2016, Burning Man), une forêt interactive est contrôlée par la respiration des participants. Celle-ci provoque des transformations de lumière (LED) sur les fleurs et des changements de couleur sur les branches des arbres. Dans *Pulse Park* de Rafael Lozano-Hemmer (2008), les variations cardiaques des participants sont représentées en faisceaux lumineux dans le parc du Madison Square. Dans *My Virtual Dream* (Natasha Kovacevic, Petra Ritter, William Tays *et al.*, 2013), vingt individus produisent un paysage audiovisuel à partir de deux états cérébraux « la relaxation » (performance alpha) et « la concentration » (performance beta ; EEG « Muse » sans fil).

26 Dans *Heartmonic* (Lisa Park, 2016) chaque capture cardiaque prélevée sur les participants est assignée à un instrument de musique. Lisa Park, ici cheffe d'orchestre, provoque différentes situations émotionnelles et « sportives » (des rencontres, des mouvements de danse, des chautouilles, etc.) et fait ainsi varier le morceau, le tempo de chaque instrument se modifiant en fonction de l'intensité des battements cardiaques ; à l'échelle d'une ville dans *Feedback Vibration City* (Coop Himmelb(l)au, 1971).

27 « Le lien physiologique fait référence à la mesure dans laquelle les signaux physiologiques de deux personnes ou plus sont associés, comme une augmentation mutuelle de la fréquence cardiaque au cours d'une expérience partagée » (Järvelä *et al.*, 2016 : 2).

un état de la société à son stade le plus essentiel et le plus fondamental, celui du corps, de son fonctionnement vital (viscéral, végétatif).

Conclusion

Lorsqu'il est produit par les œuvres d'art usant d'une *biofeedback loop*, le processus d'autopoïèse (du façonnement de *soi*) dépend de nombreux facteurs technologiques, médiatiques (le type d'environnement généré pour l'expérience), artistiques (les choix de modèles et de mesures rendant l'œuvre autonome) et contextuels (la présence d'un ou plusieurs corps humain dans l'expérience, appréhendée via la physiologie et la psychologie cognitive). Nous résumons dans le tableau ci-après, les sous-catégories évoquées dans l'article en les classant en fonction de l'environnement : réel, virtuel à distance, virtuel avec immersion corporelle. Ces critères mettent en avant les conditions d'immersion et d'interaction émotionnelle et le façonnement autopoïétique dans lequel l'individu est pris au cours d'une expérience. Ils sont aussi un nouveau moyen de définition, de catégorisation des œuvres d'art interactives, se trouvant volontairement à l'intersection des modalités fondamentales de l'expérience artistique, dans l'objectif de saisir les différents éléments dialogiques en jeu.

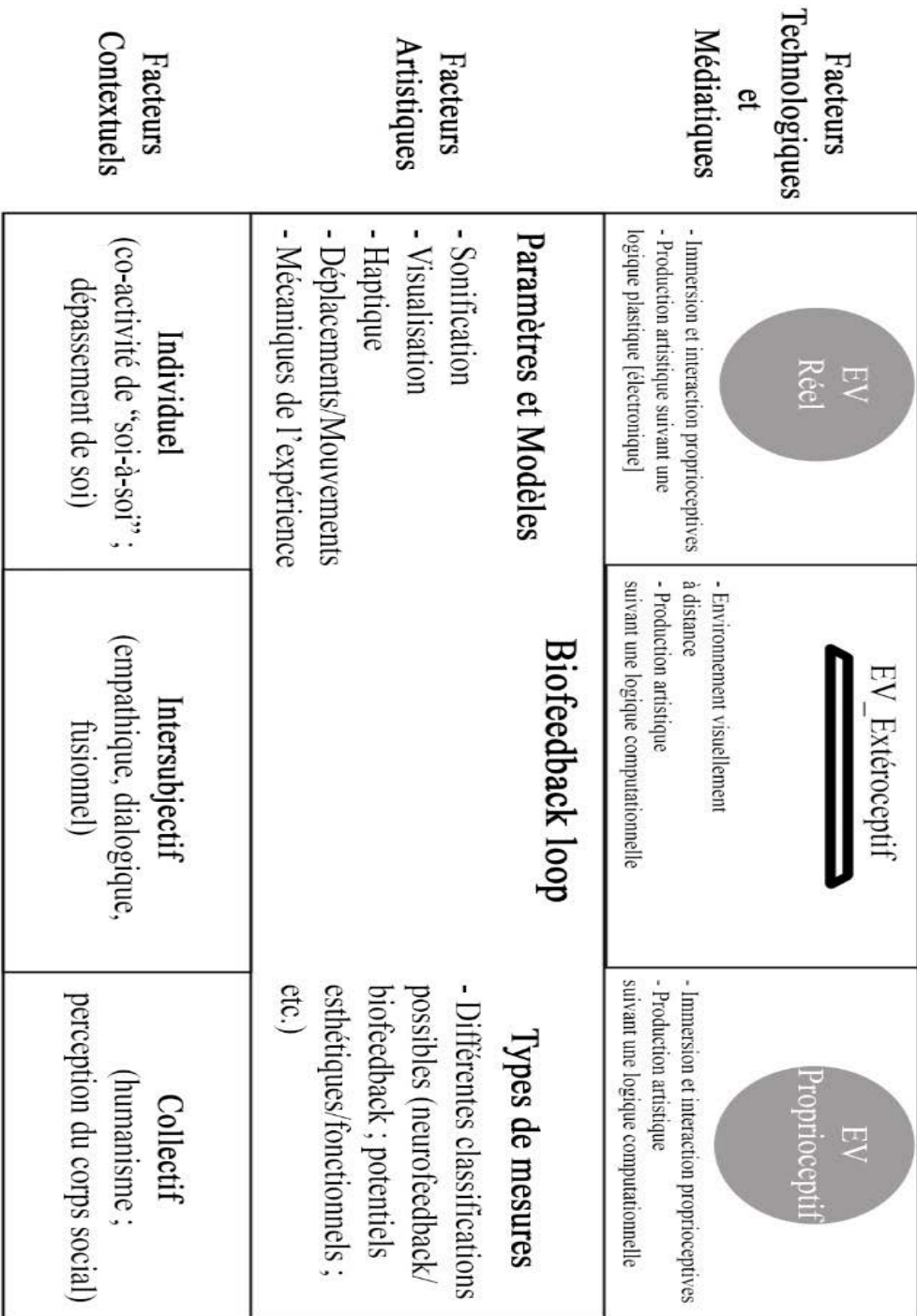


Fig. 7. Schéma représentant les facteurs technologiques, artistiques et contextuels à l'œuvre lors de l'élaboration d'œuvres usant de la *biofeedback loop*.

Dans le présent article, nous avons tenté de décrire les mécanismes du façonnement de *soi* en nous appuyant sur un corpus d'œuvres interactives, à un stade que nous considérons encore comme introductif. Il serait intéressant de dépasser ce niveau préliminaire de recherche pour l'approfondir davantage, en considérant une réflexion qui embrasserait plus en profondeur, par exemple, les principes et approches proposés par R. Shusterman *via* la soma-esthétique expérientielle.

Œuvres citées

- Association for Applied Psychophysiology and Biofeedback (consulté le 29 avril 2020) : « Biofeedback loop ». <https://www.aapb.org/i4a/pages/index.cfm?pageid=3463>
- ALY, Luis, PENHA, Rui et BERNARDES, Gilberto, « Biosensing in Interactive Art : A User-Centered Taxonomy », *Encyclopedia of Computer Graphics and Games*, Basingstoke, Springer Nature, 2018.
- BARRASS, Stephen et VICKERS, Paul, « Sonification Design and Aesthetics », Thomas Hermann, Andy Hunt et John G. Neuhoff (dir.), *The Sonification Handbook*, Berlin, Logos Verlag, 2011, p. 145-172.
- BENALI-KHOUDJA, Mohamed, HAFEZ, Moustapha et KHEDDAR, Adberrahmane, « VITAL : An electromagnetic integrated tactile display », *Displays*, 28, 2007, p. 133-144.
- BERTHOZ, Alain, « Physiologie du changement de point de vue », *L'empathie*, n° 1, 2004, p. 251-275. ———, *Le sens du mouvement*, Paris, Odile Jacob, 2008.
- BONGERS, Bert, « Physical interfaces in the electronic arts : interaction theory and interfacing techniques for real-time performance », Marc Battier et Marcelo M. Wanderley (dir.), *Trends in Gestural Control of Music*, Paris, Centre Georges Pompidou, 2000, p. 41-70.
- BREWSTER, Stephen et BROWN, Lorna, « Tactons : Structured tactile messages for non-visual information display », *Fifth Australasian User Interface Conference (AUIC 2004). Proceedings*, Dunedin, Australasian Computer Society, 2004, vol. 28, p. 15-23.
- BROWN, Lorna, BREWSTER, Stephen et PURCHASE, Helen, « A first investigation into the effectiveness of tactons », *First Joint Eurohaptics Conference and Symposium on Haptic Interfaces for Virtual Environment and Teleoperator Systems*, Pise, IEEE, 2005, p. 167-176.
- CHEN, Hao, « Emotion Sharing in Virtual Reality », University of Canterbury, 2019.
- CNRTL (consulté le 29 avril 2020) : « Visualisation ». <https://www.cnrtl.fr/definition/visualisation>
- COUCHOT, Edmond, « La relation intersubjective dans les arts immersifs présence et temporalités », *CORPUS*, 13, 2015, p. 83-96. <https://doi.org/10.3917/corpi.013.0083>
- COWEN, Alan, SAULER, Disa, TRACY, Jessica *et al.*, « Mapping the Passions : Towards a high-Dimensional Taxonomy of Emotional Experience and Expression », *Psychological Science in the Public Interest*, n° 20, 2019, p. 69-90.
- DAMASIO, Antonio, *L'Erreur de Descartes. La raison des émotions*, Paris, Odile Jacob, 2017.
- DA SILVA, Gonçalo, NOGUEIRA, Pedro et RODRIGUES, Rui, « Multimodal vs. unimodal biofeedback in videogames : An empirical player study using a first-person shooter », *Iberian Conference on Information Systems and Technologies*, 9, 2014, p. 1-6.
- DOMBOIS, Florian et ECKEL, Gerhard, « Audification », *The Sonification Handbook*, Berlin, Logos Verlag, 2011, p. 301-324.
- FUCHS, Philippe, *Théorie de la réalité virtuelle. Les véritables usages*, Paris, Presses des Mines, 2018.
- GIL, Sandrine, « Comment étudier les émotions en laboratoire ? », *Revue électronique de psychologie sociale*, n° 4, 2009, p. 15-24.
- GILLEADE, Kiel Mark, DIX, Alan et ALLANSON, Jen, « Affective videogames and modes of affective gaming : Assist me, challenge me, emote me », *DiGRA International Conference : Changing Views : Worlds in Play*, 3, Vancouver, 2005.
- HJELM, Sara Ilstedt et BROWALL, Carolina, « Brainball-using brain activity for cool competition », *NordiCHI*, 7, Stockholm, 2000.

- HOUZANGBE, Samory, « Impact sur l'expérience utilisateur en environnement virtuel immersif de l'utilisation d'objets connectés portés pour la rétroaction physiologique », Paris, École nationale supérieure d'arts et métiers (ENSAM), 2019.
- JÄRVELÄ, Simo, KÄTSYRI, JARI *et alii*, « Intragroup emotions : Physiological linkage and social presence », *Frontiers in Psychology*, 2016. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2016.00105>
- JOHN, Oliver et GROSS, James, « Healthy and unhealthy emotion regulation : Personality processes, individual differences, and life span development », *Journal of Personality*, n° 72, 2004, <https://doi.org/10.1111/j.1467-6494.2004.00298.x>
- KAWAMOTO, Hideo, « L'autopoïèse et l'«individu» en train de se faire », *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, t. 136, n° 3, 2011, p. 347-363. <https://doi.org/10.3917/rphi.113.0347>
- KOCH, Ed et GAW, David, « Coactive aesthetics and control theory », *Proceedings of the 5th IEEE International Symposium on Intelligent Control*, 1, 2000, p. 93-97.
- KRAMER, Gregory, BONEBRIGHT, Terri, COOK, Perry *et al.*, « The Sonification Report : Status of the Field and Research Agenda », Santa Fe, National Science Foundation by members of the International Community for Auditory Display (Rapport), 1999.
- KUIKKANIEMI, Kai, LAITINEN, Toni, TURPEINEN, Marko *et al.*, « The influence of implicit and explicit biofeedback in first-person shooter games », *Proceedings of the SIGCHI Conference on Human Factors in Computing Systems*, New York, 2010, p. 859-868.
- LUTZ, Antoine, SLAGTER, Heleen A., DUNNE, John *et al.*, « Attention regulation and monitoring in meditation », *Trends in Cognitive Science*, 12, 2008, p. 163-169. <https://doi.org/10.1016/j.tics.2008.01.005>
- LUX, Ewa, ADAM, Marc, DORNER, Verena *et al.*, « Live biofeedback as a user interface design element : A review of the literature », *Communications of the Association for Information Systems*, 43, 2018, p. 257-296.
- MATHEW, Deepa, « vSmileys : Imaging emotions through vibration patterns », *Alternative Access : Feelings & Games*, 2005, p. 45-50.
- MUÑOZ, John Edison, PAULINO, Teresa, VASANTH, Harry *et alii*, « PhysioVR : A Novel Mobile Virtual Reality Framework for Physiological Computing », *2016 IEEE 18th International Conference on e-Health Networking, Applications and Services (Healthcom)*, 2016, p. 1-6.
- NIEDENTHAL, Paula, « Embodying emotion », *Science*, 316, 2007, p. 1002-1005.
- NOGUEIRA, Pedro, TORRES, Vasco, RODRIGUES, Rui *et al.*, « Vanishing scares : biofeedback modulation of affective player experiences in a procedural horror game », *Journal on Multimodal User Interfaces*, 10, 2016, p. 31-62.
- ORTIZ, Miguel, COGLAN, Niall, JAIMOVICH, Javier *et al.*, « Biosignal-driven Art : Beyond biofeedback », *Sonic Ideas*, 3, 2011.
- PARNANDI, Avinash et GUTIERREZ-OSUNA, Ricardo, « A comparative study of game mechanics and control laws for an adaptive physiological game », *Journal on Multimodal User Interfaces*, 9, 2015, p. 31-42.
- RABOISSON, Nathanaëlle, « L'expérience fait œuvre : l'action corporelle créatrice », *Proteus*, 6, 2013, p. 35-42.
- , « Esthétique d'un art expérientiel : l'installation immersive et interactive », Paris, Université de Paris VIII, 2014.
- RANI, Pramila, SARKAR, Nilanjan et LIU, Changchun, « Maintaining optimal challenge in computer games through real-time physiological feedback », *Proceedings of the 11th international conference on human computer interaction*, 58, 2005, p. 22-27.

- SHUSTERMAN, Richard, *Conscience du corps. Pour une soma-esthétique*, Paris / Tel Aviv, Édition de l'éclat, 2008.
- TANAKA, Atau et KNAPP, Benjamin, « Multimodal interaction in music using the electromyogram and relative position sensing », *Proceedings of the 2002 conference on New Interfaces for Musical Expression*, Singapore, 2002, p. 1-6.
- VERMEULEN, Valery, « Affective Computing, Biofeedback and Psychophysiology as New Ways for Interactive Music Composition and Performance », *eContact!*, 2013. https://econtact.ca/16_3/vermeulen_affectivecomputing.html
- VILLON, Olivier (consulté le 7 avril 2020) : « Relation Affective Incorporée ». <http://ovillon.free.fr>
- WALKER, Bruce et NEES, Michael, « Theory of Sonification », *The Sonification Handbook*, Berlin, Logos Verlag, 2011, p. 9-40.
- WHITHEAD, Alfred North, *Dialogues*, New York, The New American Library, 1956.
- ZHANG, Ning, YU, Bin et AN, Pencheng, « Creating Tactile Emotional Expressions Based on Breathing Patterns », *ChineseCHI'18*, Montréal, 2018, p. 164-167.

Fenêtre sur Biarritz 2020 (28 septembre-4 octobre)

Françoise Heitz et Audrey Louyer



Figure 1. Affiches (crédits : Atelier Mélé)

Cette année, entre deux confinements, le 29^e festival Biarritz Amérique latine a eu la chance de pouvoir se tenir. Le *focus* s'intitulait « Latinos in the USA », représenté par l'affiche, syncrétisme éloquent réunissant la Vierge de Guadalupe mexicaine, la statue de la Liberté new-yorkaise et le rocher de la Vierge de Biarritz.

Focus « Latinos in the USA »

Comme à l'habitude, les films présentés dans ce cadre n'étaient pas en compétition : *El Viaje de Mona Lisa* (Nicole Costa, Chili), *Hermia y Helena* (Matías Piñeiro, États-Unis, Argentine), *I'm Leaving Now* (Lindsey Cordero

et Armando Croda, États-Unis, Mexique), *Los Lobos* (Samuel Kishi Leopo, Mexique, film de clôture du festival), *Memorias del desarrollo* (Miguel Coyula, États-Unis, Cuba), *Nadie nos mira* (Julia Solomonoff, Argentine, Espagne, Colombie, Brésil, États-Unis), *Rastreador de estatuas*, (Jerónimo Rodríguez, Chili, États-Unis), *The Infiltrators* (Cristina Ibarra et Alex Rivera, États-Unis), *We Like It Like That* (Mathew Ramirez Warren, États-Unis).

Rencontres universitaires de l'Institut des Hautes Études de l'Amérique Latine

Elles portaient sur le thème du *focus*, les relations complexes entre États-Unis et pays d'Amérique latine, sous le titre évocateur : « Un impérialisme séducteur ? » Malheureusement, cette année, les auteures du compte rendu n'ont pu y assister.

Rencontres littéraires

Elles étaient au nombre de quatre : avec Eduardo Fernando Varela, Jorge González, Ariana Harwicz, et une table ronde spéciale rendait hommage à Luis Sepúlveda. Ici, nous rendons compte uniquement de cette dernière.

Rencontre avec Eduardo Fernando Varela.
Présentation de son premier roman *Patagonie route 203*, 30.09.2020



Figure 2. Eduardo Fernando Varela



Figure 3. Anne-Marie Métaillé

Transcription de l'hommage à Luis Sepúlveda, 01.10.2020



Figure 4. Serge Fohr et Carmen Yáñez

Serge Fohr. *Bienvenue pour cette séance exceptionnelle à plus d'un titre. Tout d'abord, il est rare que le festival rende hommage à un écrivain disparu. Je crois que cela est arrivé une fois, pour Carlos Fuentes. Exceptionnelle également, parce que de nombreuses personnes nous l'ont demandé. Luis Sepúlveda était quelqu'un que le festival aimait beaucoup, et lui aimait beaucoup le festival. Et enfin exceptionnelle, parce que nous avons pu réunir aujourd'hui à cette occasion sans doute les trois personnes qui l'ont le mieux connu. Carmen Yáñez, l'épouse de Luis, Anne-Marie Métailié, ambassadrice des lettres hispano-américaines en France (elle a publié deux cents écrivains comme Leonardo Padura, Bryce Echenique, Carlos Suárez, etc.). Une maison d'édition créée en 1979 et qui a un prestige immense en Amérique latine. Et enfin, Daniel Mordzinski, que vous connaissez aussi, il est le photographe des écrivains, et nous sommes amis depuis plus de trente ans. Sans être trop solennels, nous allons diviser cette séance en deux parties, en parlant de l'homme, et ensuite de son œuvre.*

On va commencer par Carmen. Dis-nous s'il te plaît quelques mots sur Luis.

Carmen Yáñez. Je veux d'abord remercier le festival de Biarritz pour cette invitation, et cet hommage que vous rendez à mon mari, mon compagnon, mon ami, qui est parti le 16 avril de cette année. Je veux raconter une petite histoire et vous l'offrir. Nous nous sommes rencontrés en 1968, à Santiago du Chili. La deuxième fois que nous nous sommes vus, il m'a fait un très beau cadeau, que je voudrais partager avec vous aujourd'hui, il m'a offert un poème :

Chemin

À Pelusa

Tu marcheras alors, inachevée,
 Par les routes sinueuses de la poésie,
 Tu enterreras les préjugés grossiers
 Et la morale ternie par le temps,
 Tu sentiras l'appel fauve de la vie
 Et tu gronderas comme un éclair dans tes vers.
 Poussière de lune ronde et de prison opaque,
 Et alors, indéfinie dans le temps,
 Tu abattras les limites de ton existence
 Maintenant femme, maintenant femelle,
 Tu construiras ton avenir,
 Dans une constellation d'étoiles et de poèmes.

SF. *Carmen nous montrera tout à l'heure qu'elle aussi est poète. Daniel, tu peux commencer à nous dire qui était Luis pour toi.*

DM. Je vais laisser tomber mes pages et commencer d'une façon que je n'avais pas prévue, car je voudrais avoir aussi une pensée pour Quino qui nous a quittés hier. J'avais eu la chance de le rencontrer et de le photographier des dizaines de fois, et l'année dernière, je tournais un film à Buenos Aires, et je suis passé lui dire bonjour, il allait déjà très mal. Lors du salon du Livre de Gijón,

qu'organisait Luis, on avait invité Quino, il était venu et il a donc rejoint l'hommage à Luis, car j'ai fait des photos de tous les deux ensemble.

Il s'appelait Luis et il était l'un des meilleurs. À la fin des années quarante, il reçoit une proposition de travail d'un hôtel restaurant au nord de Santiago, il décide de tout quitter et de s'installer dans la capitale de la région de Copumbo. Il a préparé seul le déménagement, car sa femme était enceinte. Ils ont pris la route 5, la même qui mène en Patagonie, mais cette fois vers le nord. Tout s'est bien passé pendant les premiers 400 km. Mais à l'hôtel d'Obayo, Irma a commencé à ressentir de fortes douleurs. Ils ont décidé de faire une pause pour séjourner dans le premier hôtel qu'ils ont trouvé, l'hôtel Chile. Elle a accouché deux jours plus tard. Luis Umberto Sepúlveda Capulcura est né le 4 octobre 1949 dans une chambre d'hôtel. Vous voyez, sa vie, comme un récit d'aventures, ne pouvait pas commencer autrement. Je suis heureux et très ému de participer à ce premier hommage à Lucho, en France. Nous avons été invités aussi en Italie, au Portugal, dans différents endroits, mais c'est bien que ce premier hommage ait lieu ici. Luis est venu trois fois à Biarritz, une première fois avec une délégation d'écrivains, la plupart chiliens, où il y avait aussi Arnaldo Caldeira, un grand poète argentin. La deuxième fois, il est venu en touriste, et la troisième en 2015. Et je suis lié à Serge par une grande amitié. C'est lui qui a organisé la première exposition de photos que j'ai faite à Buenos Aires, il dirigeait alors l'Alliance française, et ce fut mémorable, car on avait demandé à Ernesto Sábato de prononcer quelques mots, et il s'était embarqué dans un roman-fleuve interminable. Quant à Anne-Marie Métaillé, elle est mon amie, j'ai la chance de l'avoir comme éditrice. Chacun de nous, les intellectuels de ma génération, nous ne savions pas si nous serions cinéastes, photographes ou écrivains, mais nous savions qu'on voulait l'être à Paris. Donc, on rêve de la France, et aussi d'Anne-Marie Métaillé. Ces deux livres très différents me font penser à Lucho. Le premier est un livre de photos d'écrivains argentins qui a été publié lors du salon du livre en Argentine et qui s'appelle *Cronopios*. Lucho lui-même était un *cronopio*¹. Et le deuxième, c'est un livre qu'on a fait ensemble et qui réunit ses merveilleux textes et mes photos au long de quinze années en Patagonie.

[Serge Fohr remercie Daniel Mordzinski pour son intervention et rappelle que le décès de Luis a été l'un des premiers dus à la Covid en Espagne, avant de passer la parole à Anne-Marie Métaillé.]

SF. *Anne-Marie, vous aussi, vous avez eu une histoire assez particulière avec Luis ?*

AMM. Oui, lorsque nous nous sommes rencontrés, en 1992, cela a vraiment été une transformation pour sa vie et pour la mienne. C'est rare de voir ainsi une explosion à la suite d'une rencontre, quand il ne s'agit pas d'une histoire d'amour. C'était un auteur exceptionnel, que je ne connaissais que par un seul texte, magnifique, et qu'il fallait faire connaître en France. Vous aurez les deux

¹ Vocabulaire créé par Julio Cortázar pour désigner des êtres idéalistes et sensibles.

versions de cette rencontre, puisque Luis a écrit un texte, qui vous sera lu par Serge. Donc, à Francfort, lors de la grande Foire des droits du livre, quelqu'un d'une agence vient me voir et me dit : « J'ai un texte pour toi, c'est d'un inconnu, mon nez me dit qu'il est pour toi. » J'ai pris le texte, qui était dans une édition très moche, j'ai commencé à le lire dans l'aéroport de Francfort, et j'ai failli louper l'avion car j'étais littéralement tombée dans le texte. Tout d'un coup, j'avais quatorze ans et je me retrouvais à chasser le jaguar ! Cela faisait revivre des endroits de ma personne que j'ignorais. Quand j'arrive à l'hôtel à Bruxelles, où j'avais rendez-vous, je téléphone, j'achète les droits, et comme d'habitude, j'agis, et ensuite je pense, et là, je commence à paniquer. Je donne donc le livre à lire à une amie portugaise, Lídia Jorge, en lui demandant ce qu'elle en pense, et elle me dit que c'est génial, que cela fait longtemps qu'on n'a pas vu un texte comme celui-là. Dès que je suis revenue en France, je me suis mise à la tâche pour le faire connaître aux journalistes, et aux libraires, et je rédige cent-cinquante lettres, à la main. Le Salon du Livre arrive, c'était encore au Grand Palais, et seuls cinq libraires sur cent-cinquante l'avaient lu. Mais à eux seuls, ils ont créé le buzz. Quand est paru le premier article, il y a eu 36 000 exemplaires qui se sont vendus. Et les libraires se sont emparés de ce livre, les pays étrangers ont été intéressés, surtout les Espagnols, les Italiens et les Portugais. C'est là qu'a commencé la transformation de la vie d'écrivain de Luis. Je ne le connaissais pas encore, je n'avais pas d'argent, et j'ai demandé l'aide du festival « Étonnants Voyageurs » à Saint-Malo. Alain Durand, l'un des organisateurs, a lu le texte et m'a dit : « On te paie le billet d'avion ! » Donc, je suis allée à Hambourg², pour rencontrer enfin cet écrivain. Tout ce que je savais de lui, c'était qu'il s'était fait arrêter par les vigiles du Consulat où il tentait d'obtenir un visa pour la France, parce qu'ils trouvaient qu'il ressemblait à un Turc ! Il arrive, et voici sa version de l'histoire. Il l'a écrite pour les vingt-cinq ans de la maison d'édition. J'avais demandé à plusieurs auteurs ce qu'était pour eux un éditeur, et voici le texte qu'il m'avait donné :

Le jour où Indiana Jones n'est pas arrivé à la gare Montparnasse

Dix-sept ans ont passé depuis ce moment où je sortais d'une maladie qui avait été sur le point a) de m'envoyer *ad patres* b) de me clouer dans un fauteuil roulant. Quand j'étais l'hôte de la prison de Temuco au Chili, j'avais contracté la tuberculose, une maladie très littéraire. Comme j'étais un type robuste, je n'avais manifesté aucun symptôme jusqu'à ce que, des années plus tard, elle se transforme en une tuberculose osseuse qui dévorait ma colonne vertébrale. À l'hôpital où je me remettais lentement, ma plus grande occupation consistait à jouer aux cartes avec mes trois fils, nés en Allemagne. Et quand j'étais seul, je regardais les lumières du port et de mon lit, je me disais que la vie était encore très belle. J'aimais Hambourg,

² À partir de 1982, Luis Sepúlveda a vécu à Hambourg.

j'avais une famille, et de plus j'avais écrit mon premier roman, *Le vieux qui lisait des romans d'amour*, livre qui était arrivé jusqu'à une éditrice française qui l'avait publié. Un jour, de bon matin, j'ai quitté l'hôpital. Je marchais en m'aidant de deux cannes, et mon dos était maintenu par un corset d'acier, qui me donnait un air de Frankenstein prétentieux. Les médecins m'avaient interdit de voyager, de soulever des poids, de me pencher, et je devais toujours rester à proximité de l'hôpital en cas d'urgence. C'est alors qu'arriva une lettre d'Anne-Marie Métailié, m'invitant au festival « Étonnants Voyageurs » à Saint-Malo, pour présenter la version française de mon roman. Quand j'ai annoncé au docteur Schonberg mon désir d'aller en Bretagne, le dialogue entre le malade et son patient s'est transformé en un chapelet d'insultes mutuelles. Il n'a cependant pas affecté notre amitié. Pendant mon voyage de Hambourg à Paris, je me demandais à quoi ressemblerait mon éditrice. Je n'avais jamais vu de photo d'elle, et dans mon imagination d'homme sortant d'une tuberculose, une éditrice était forcément une dame grassouillette, portant des lunettes et, je ne m'explique toujours pas pourquoi, dégageant une indéniable odeur de café. Une éditrice, selon ma perception d'alors, devait toujours être assise derrière une montagne de manuscrits. Dans le cas d'une éditrice française, mon imaginaire me dictait qu'il devait nécessairement y avoir sur son bureau une photo dédicacée de Hemingway, en souvenir du temps où elle avait eu une histoire d'amour secrète avec le grand écrivain. Comme tous les écrivains — ceux qui le nient sont des hypocrites —, je rêvais de voir mes livres traduits en français et publiés en France. Une autre occupation récurrente était de rêver au nom de mon éditrice et à celui de la maison d'édition. J'avais dans l'idée de refuser systématiquement de publier chez des éditeurs dont les noms étaient peu littéraires, Renaudot, ou La Plume de sang, des choses dans ce genre. En réalité, le nom d'Anne-Marie Métailié me paraissait chantant, mystérieux, très littéraire, et celui de la maison, Éditions Métailié, me donnait un puissant sentiment de satisfaction chaque fois que je le prononçais. Peu avant mon atterrissage à Paris, j'avais décidé que mon éditrice devait être une femme très fortunée, entourée de brume et de la mer. Peut-être une héritière de quelque famille noble qui sacrifiait sa fortune au mécénat littéraire. À l'hôtel, je rencontrais des gens que je connaissais de nom. Quand je me suis approché d'eux, appuyé sur mes cannes, raide comme un poteau télégraphique et que je me suis présenté, j'ai remarqué qu'ils m'observaient avec un trouble impossible à dissimuler. J'ai bu avec eux mon premier verre de vin depuis sept mois, et me sentant en confiance, je leur ai demandé ce qui avait bien pu les déconcerter. Ils me répondirent qu'un type qui avait été guérillero, marin, avait pratiqué plusieurs métiers, fâché avec la littérature, devait forcément ressembler à Indiana Jones, non à un vété-

ran prématurément déglingué. Le lendemain, j'avais rendez-vous avec Anne-Marie Métailié. Nous devions nous rencontrer directement sur le quai du train partant pour la Bretagne. Je marchais en cherchant une dame d'aspect indéfinissable qui pourrait ressembler à une éditrice, en espérant que n'étant pas Indiana Jones, mon aspect ne la décevrait pas. Soudain, j'ai vu une très belle femme, aux yeux verts intenses, habillée d'une façon qui m'a mis à l'aise, car son allure invitait aux barricades. Elle portait un blouson en cuir, de ceux qu'on recommandait pour les combats de rue des années soixante-dix, car ils amortissaient les coups de matraque de la police, résistaient à l'eau des canons anti-émeutes et protégeaient du froid dans les cellules où l'on finissait en général. Mais cette femme arrivait à rendre le blouson élégant, peut-être majestueux, et j'ai immédiatement su que c'était mon éditrice, et qu'elle allait être mon éditrice et mon amie pour le reste de ma vie. Il n'y a pas eu de déception dans son regard, ou s'il y en a eu, elle a très bien su le cacher, ou peut-être n'attendait-elle pas Indiana Jones. Je me souviens que dans le train et plus tard, à Saint-Malo, nous avons parlé de tout, de livres, d'autres auteurs, et tout en profitant de la formidable hospitalité bretonne, elle se révéla, de l'opinion unanime de tous les latino-américains qui étaient là, une amie solidaire, fraternelle, et bonne connaissance de ce que nous écrivons, nous qui sommes nés de l'autre côté de la grande mare. De nombreuses années ont passé, c'est vrai. Mais chaque fois qu'on me demande : « qui te publie en France ? », je bombe le torse, une voix de chanteur de tangos me vient aux lèvres, et je dis : « Éditions Métailié », avec satisfaction et fierté, car c'est une véritable fierté de faire partie des écuries d'Anne-Marie. Elle a publié toute mon œuvre, elle m'a offert son amitié, mais ce dont je la remercie surtout, c'est d'avoir été implacable à l'heure si nécessaire de la critique. Et tout cela a commencé le jour où Indiana Jones n'est pas arrivé à la gare Montparnasse.

Voilà donc ce texte qui m'a été offert par Luis, je trouve qu'il dit beaucoup de choses sur lui. À partir de cette rencontre, non seulement je suis devenue crédible auprès des libraires, mais Luis m'a ouvert toutes les portes dont je pouvais rêver. Il m'a poussée à aller dans les foires du Livre. C'était un homme curieux et généreux, il lisait beaucoup et il me signalait tous les jeunes auteurs. Et il a créé une bande, il y avait Saravia, Gamboa. En 1999, on a fêté les vingt ans de la maison, et Luis a eu une idée géniale, à l'image de ce que nous étions en train de construire avec lui. Il voulait faire connaître les jeunes auteurs. Il a dit : « On va partir. Moi, je conduis le camion, et je présenterai les inconnus. » Vous en connaissez beaucoup des auteurs comme ça, vous ? Donc, l'après-midi, on arrivait dans une librairie, on faisait une rencontre, on avait choisi un photographe pour documenter le voyage, car le secret pour passer à la postérité, c'est de fournir des images. Le matin, je partais faire le marché, j'achetais des baguettes et

du foie gras, car on tournait dans le Sud-Ouest, et je faisais des sandwichs qu'on mangeait au bord de la route. On a fait ainsi Perpignan, Montpellier, Pau et Bordeaux, tout cela en une semaine. À un moment donné, ils sont venus me voir tous les cinq, et ils m'ont dit : « On est en grève ! Ce soir, on ne parle pas ! » J'ai dit : « Quelle idée ! Pourquoi ? Quelles sont vos revendications ? » « Écoute, les libraires nous prennent pour des intellectuels. Alors, on mange dans des restaurants, où on ne mange qu'une « chiffonnade de saumon ». Nous, on veut de la viande, une nourriture qui nourrit les hommes ! » J'ai répondu que ce n'était pas un problème. J'ai téléphoné à la librairie de Bordeaux en demandant nappes à petits carreaux et de la vraie nourriture du Sud-Ouest. Je reviens et leur dis que c'est arrangé. Ils me disent que non, qu'avec le rythme que je leur fais tenir, toutes leurs chemises sont trempées. Donc, j'ai débarqué aux Nouvelles-Galeries et j'ai acheté la même chemise pour tout le monde. Ils sont arrivés le soir et ils ont dit : « Nous sommes les Métaillé's Bond ! » Tout cela nous a permis de tisser des liens très particuliers. Et Luis avait ce talent pour attirer les gens, un vrai talent d'acteur. On a organisé des fêtes internationales, et à une fête, tous les Écossais parlaient espagnol à table. Ils étaient bourrés, mais parlaient couramment espagnol. Au quarantième anniversaire, il y avait quarante auteurs, avec une ambiance chaleureuse et drôle, tous se parlaient, et tout cela c'était grâce à Luis, il avait ce qu'on appelle en espagnol « don de gentes ». Il a radicalement changé les Éditions, à la fois le catalogue et moi !

[Serge Fohr passe la parole à Daniel Mordzinski pour qu'il évoque l'œuvre de Luis Sepúlveda, en rappelant qu'il a été très prolifique, a écrit des romans, des récits, du théâtre, des polars, des contes pour enfants, qu'il a fait du cinéma, s'est intéressé à tout.]

DM. C'est l'hommage de trois décennies d'amitié, celui du compagnon de route, de l'ami, et du photographe, car durant de nombreux voyages, j'ai eu la chance de documenter, avec une totale liberté créative, j'ai eu la chance de travailler à côté de Lucho, j'ai vu les facettes de son travail d'écrivain, de réalisateur de films et de journaliste de combat, j'ai vu comment il défendait les dépossédés, je l'ai vu parler à ses enfants, je l'ai entendu dire mille « je t'aime » à Pelusa, sa compagne et l'amour de sa vie, je l'ai vu préparer des *asados* dans sa maison de Gijón pour ses amis et mes enfants. La véritable force de sa personnalité n'est pas seulement qu'il soit un immense écrivain, intelligent, solidaire, sensible aux causes essentielles de notre société et de notre planète. La véritable essence de Luis était son humanité, sa façon d'être une personne, son engagement radical envers les individus et son désir inébranlable de changer les choses. Il a eu une vie pleine et heureuse, remplie d'aventures et de rencontres fascinantes. Il a vécu dans de nombreuses villes et dans chacune d'elles, il a toujours gardé le sud, et c'est justement ce sud qui nous a réunis. Notre livre (*Dernières nouvelles du Sud*, Éditions Métaillé, 2012) est le fruit de notre amitié. Comme dans le célèbre boléro, notre livre est également une histoire d'amour pas comme les autres. Celle de Lucho pour les biographies de l'aventure, celle d'un écrivain et

d'un photographe pour les routes du Sud, qui est aussi le sud du monde, et surtout l'amour pour un livre qui a connu une amitié de presque trois décennies. Nous sommes partis la première fois en 1992, Lucho avec sa plume et moi avec mon Leica. Il est arrivé à Buenos Aires, deux semaines avant moi, il arrivait d'Allemagne, et il s'est installé chez moi avec mes parents, dans l'avenue de Santa Fe, au centre-ville. Quand je suis arrivé deux semaines après, j'ai découvert que j'avais un nouveau frère. Mon père était un homme timide, très réservé, qui parlait très peu, mais du coup, il n'arrêtait pas de bavarder, il ne racontait pas des histoires comme Lucho aimait à en raconter, mais Lucho était très intéressé par celles qui concernaient mon grand-père, qui avait fui la Pologne des pogroms. Comme il n'était pas très malin, il était parti en Allemagne, avant de se rendre compte que ce n'était pas la bonne destination. Il s'est embarqué à Marseille pour Buenos Aires. Je voyais aussi en étant à Buenos Aires, qu'après le dîner, mon père parlait de cinéma, de littérature, et surtout de peinture, ce qu'il adorait, tout cela en écoutant Piazzolla, et en prenant un whisky. Un soir que Lucho était sorti pour rencontrer Osvaldo Soriano, je dis : « Papa, on va dans le salon, écouter Piazzolla ? » Il dit « Oui, d'accord ». Je lui demandai s'il voulait que je lui serve un whisky et il me dit : « Mais je ne bois pas, Daniel. » Lucho avait donc des pouvoirs magiques. C'est comme ça qu'a démarré notre périple, on a eu la chance de voyager ensemble trois fois en Patagonie et en Terre de Feu, il raconte dans la préface pourquoi il avait mis si longtemps à écrire ce texte (moi j'ai une autre version, mais la sienne est beaucoup plus poétique), il dit que ce livre dit des choses tellement belles, et qu'il était si malheureux pendant qu'on voyageait et qu'il les écrivait, et qu'il a oublié que quelque part il essayait de mettre un point final et que c'est pour ça qu'il ne voulait pas le publier. Ce livre a pris son temps, c'était une sensation merveilleuse de la période avant, pendant et après, quand on a fait ce long voyage pour la promotion du livre. Nous avons un numéro avec cette controverse entre les Chiliens et les Argentins, et on a adoré savoir qu'on partageait aussi avec les Européens ces histoires du bout du monde.

SF. *Anne-Marie, que pouvez-vous nous dire sur l'œuvre de Luis ?*

AMM. L'œuvre de Luis est multiple, mais elle se caractérise par trois choses : la capacité à raconter très bien des histoires, et puis son style, tenu, économique (il pensait qu'on peut écrire de la très belle littérature avec des mots à deux dollars, mais que c'est encore plus beau si on l'écrit avec des mots à deux pence). La place du mot dans la phrase avait son importance, ce qui posait des problèmes de traduction, car c'est impossible d'employer des périphrases, il faut respecter cette économie du texte, pas question de louvoyer. Et par ailleurs, la troisième composante, on la voit dans ce qui est l'exemple absolu pour moi, la nouvelle « À la vôtre, Professeur Gálvez ! » dans *Les Roses d'Atacama* : il savait trouver en chaque lecteur l'endroit où toucher pour qu'on se sente meilleur. Quand on est lâche, il savait révéler en nous le courageux. L'histoire du Professeur Gálvez me bouleverse, parce que c'est l'histoire d'un exilé chilien qui était autrefois instituteur à la campagne, il rêve la nuit qu'il est à l'école et fait cours, et il se réveille le matin avec de la craie sur les doigts.

On peut aussi faire des catégories, présenter des catalogues, il y a par exemple des romans noirs qui sont très particuliers car il introduit des éléments qui lui sont propres : Verónica ressemble beaucoup à Carmen, et c'est une façon de nous parler de la façon dont il aime sa femme avec une peinture noire. Il y a ses aventures, il y a *Un nom de torero* et *La fin de l'histoire*. Et il y a aussi le côté des fables animalières. La première qu'il m'a donnée, c'est *L'histoire de la mouette et du chat qui lui apprit à voler*, et cela me gênait un peu parce que mon catalogue n'est pas dans la ligne des livres pour enfants. Donc, je vais voir mon directeur financier. La veille, j'avais raconté à mon petit-fils de cinq ans *L'histoire de la mouette et du chat*. Et donc, je raconte l'histoire au directeur, pas de la même façon que je l'avais fait avec mon petit-fils, et puis je m'arrête et il me dit : « Et alors ? » Je me suis dit : « Ça marche ! » et par la suite il a écrit des contes philosophiques, il reprend la notion de fable, comme dans l'histoire de la baleine racontée par elle-même. Et il y a des livres que j'ai traduits moi-même, car cela me compense d'autres travaux désagréables, c'est mon dessert de traduire Luis. Ce sont des textes courts, très porteurs de sens, et qui sont beaux.

SF. *Après la mort de Luis, un journaliste mexicain a publié dans El Universal la liste des cinq livres de Luis qu'il faut lire absolument, je voudrais savoir si vous êtes d'accord : Le Vieux qui lisait des romans d'amour, Un nom de torero, Le Monde de la fin du monde, Les roses d'Atacama et Histoire d'une baleine blanche.*

AMM. Il ne s'est pas trompé.

SF. *Daniel, tu veux ajouter quelque chose ?*

DM. Comme nous sommes dans un festival de cinéma, je voudrais ajouter que Luis était très ami avec Vittorio Gassman, et quand Gassman a dit adieu au théâtre, il a demandé à Luis de lui écrire une pièce, ce qu'il a fait, et pour la présentation, cela s'est passé à Trieste, au théâtre national, Luis a demandé de venir avec sa bande de copains. Pour la première, on devait s'habiller en smoking, donc tout le monde en avait loué un, mais Gassman n'avait même pas mis de cravate, alors que nous, nous étions « déguisés ». Gassman voulait lui faire un cadeau, c'était le 4 octobre, le jour de l'anniversaire de Luis. À la fin, c'était un monologue, Vittorio dit le texte de Luis et à un moment, il sort des petits papiers de couleur qu'il jette sur le public. Il dit que le texte était de Luis, un ami qui est dans la salle, et les projecteurs ont éclairé Luis, c'est la seule photo que j'ai ratée dans ma vie parce que je ne m'y attendais pas.

SF. *Avant de terminer, je repasse la parole à Carmen.*

CY Je voudrais remercier le public, Serge et les organisateurs, et mes compagnons qui sont avec moi sur ce chemin, en ces temps de deuil, Daniel et Anne-Marie. Cinquante-deux ans après notre rencontre, j'ai écrit un dernier poème à Luis, quand j'attendais à la maison des nouvelles de sa maladie.

Nous étions si heureux et nous ne le savions pas
Ignorants de la lumière qui fermait l'innocence,

Nous étions si heureux, mon amour, dans la chaleur de nos mains nouées,
Nous traversions tous les chemins, nous riant des obstacles de pierre et de grêle
qui tentaient de nous arrêter dans cette course irresponsable du bonheur,
Nous étions si heureux, nous ne voyions pas la dimension de la vie, la menace invisible
de la grande ombre de la peur, nous n'en savions rien, nous les irrévérents, nous nous aimions avec projets de futur, aujourd'hui je ne pense plus au-delà de demain, lorsque j'attends ta preuve de vie, annoncée par d'autres.

Cette année, pour cause de Covid, le festival n'a pu présenter de concert comme à l'accoutumée.

Les films

Films hors compétition (présentés en avant-première)

El Father Plays Himself (Mo Scarpelli, Venezuela, Royaume-Uni, Italie, États-Unis)

En attendant le carnaval (Marcelo Gomes, Brésil)

Gaicho Basko (Carlos Portella Nunes, France)

Vers la bataille (Aurélien Vernhes-Lermusiaux, France)

Todos os Mortos (Caetano Gotardo et Marcelo Dutra, Brésil, France).

Sélection Kimuak (courts métrages produits en Euskadi)

Artiko (Josu Venero, Jesus Mari Lazkano), *Labo* (Jesús María Palacios), *Leyenda Dorada* (Chema García Ibarra, Ion de Sosa), *Medvedek* (Ainhoa Gutiérrez del Pozo)

Palmarès du festival 2020

Longs-métrages de fiction (neuf films en compétition)



Figure 5. Alex Piperno, réalisateur de *Chico ventana también quisiera tener un submarino*

Chico ventana también quisiera tener un submarino (Alex Piperno, Uruguay, Argentine, Brésil, Pays-Bas, Philippines)

La Fortaleza (Jorge Thielen Armand, Venezuela, Colombie, France, Pays-Bas)

La Verónica (Leonardo Medel, Chili)

Lina de Lima (María Paz González, Chili, Pérou, Argentine)

Los Fantasmas (Sebastián Lojo, Guatemala, Argentine)

Ofrenda (Juan Mónaco Cagni, Argentine)

Se escuchan aullidos (Julio Hernández Cordón, Mexique)

Selva trágica (Yulene Olaizola, Mexique, France, Colombie)

Um Animal amarelo (Felipe Bragança, Brésil, Portugal, Mozambique).

Le jury fiction long métrage était composé de Nicole Brenez, Malik Zidi, Patricia Mazuy.



Figure 6. Jorge Thielen Armand

Abrazo du meilleur film : *Ofrenda*

Deux jeunes femmes se retrouvent à la périphérie d'une petite ville de la pampa argentine. Elles errent dans des entrepôts désolés. Enfants, en été, elles couraient et s'amusaient ensemble dans les champs non loin de là. À travers le seul usage de la mise en scène et du montage, le film s'attache à transmettre une perception du temps.

Prix du jury : *La Fortaleza*

Pour échapper à son alcoolisme et à la crise qui sévit au Venezuela, Roque retourne en Amazonie où il a abandonné la construction d'un camp touristique il y a des années. Alors qu'il tente de le reconstituer et de se ressaisir en faisant face à son abstinence, son ami de jeunesse lui propose de l'aider à extraire de l'or dans une mine illégale. Mais les rechutes permanentes de Roque l'entraînent dans un puits de plus en plus profond. Le personnage, inspiré par le père du cinéaste, interprète lui-même son propre rôle.

Prix du syndicat français de la critique de cinéma : *Chico ventana también quisiera tener un submarino*

À bord d'un bateau de croisière sur les mers de Patagonie, un membre d'équipage découvre une porte magique sous le pont du navire qui mène à l'appartement d'une femme dans une ville sud-américaine. Dans un même temps, aux Philippines, un groupe de villageois découvre un abri près de leur camp, qui s'avère communiquer aussi avec une autre réalité.

Le jury du syndicat français de la critique de cinéma était composé de Frédéric Mercier, Ava Cahen et Thomas Aïdan.

Prix du public : *Selva trágica*

Dans la jungle qui sert de frontière entre le Mexique et le Belize, un groupe de *chicleros* mexicains (ouvriers qui recueillent le latex des arbres pour en faire du chewing-gum) croise sur son chemin une jeune femme bélizienne dont la présence provoque des tensions, attisant leurs fantasmes et leurs désirs, réveillant Xtabay, une ancienne légende maya qui se cache au cœur de la jungle.

Documentaires

Le jury était composé d'Olivier Compagnon, Fabrice Marquat et Nadia Solano.

Dix films étaient en compétition : *A media voz* (H. Hassan et P. Pérez Fernández, Cuba, Espagne, France, Suisse), *Cosas que no hacemos* (Bruno Santamaría, Mexique), *El Campeón del mundo* (Federico Borgia et Guillermo Madeiro, Uruguay), *El Otro* (Francisco Bermejo, Chili), *La Niebla de la paz* (Joel Stängle, Colombie), *Las Razones del lobo* (Marta Hincapié Uribe, Colombie), *Mirador* (Antón Terni, Uruguay), *O Índio cor de rosa contra a fera invisível: a peleja de Noel Nutels* (T. Carvalho, Brésil), *Responsabilidad empresarial* (Jonathan Perel, Argentine), *Suspensión* (Simón Uribe, Colombie).

Prix du meilleur documentaire : *El Otro*

Prix du jury étudiant de l'IHEAL (prix attribué pour la première fois cette année) : *O Índio cor de rosa...*

Prix du public : *O Índio cor de rosa...*

Courts métrages

Le jury était composé d'Aurélié Chesné, Lionel Massolet Antonin Peret Jatko.

Onze films étaient en compétition : *Chakero* (Alejandro Ángel Torres, Colombie), *El Silencio del río* (Francesca Canepa, Pérou), *Gardeliana* (Patricio Toscano, Argentine), *La Enorme presencia de los muertos* (José María Avilés, Argentine), *Los Niños lobo* (Otávio Almeida, Cuba), *Menarca* (Lillah Halla, Brésil), *Mundo* (Ana Edwards, Chili), *O Prazer de matar insetos* (Leonardo Martinelli, Brésil), *Permanencia* (Camilo Palacios, Colombie), *Teoría social numérica* (Paola Michaels, Colombie), *Volando bajo* (Elkin Calderón et Diego Piñeros, Colombie).

Prix du meilleur court-métrage : *Teoría social numérica*.

**BAL-LAB (rencontres professionnelles entre producteurs
français et créateurs latino-américains)**

Prix BAL-LAB du documentaire : *Es mentira que debes obedecer* (Bruno Santamaría, Mexique).

Prix BAL-LAB de la fiction : *La Casa del Perro* (Federico Borgia, Uruguay).

Lauréat de la bourse d'aide au développement du CNC : *Morir de pie* (María Paz González, Chili).

Sophie Aymes, Brigitte Friant-Kessler, Maxime Leroy (dir.), *Illustrating Identity/ies/Illustrer l'identité*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, coll. « Book Practices & Textual Identities » (dir. Nathalie Collé et Monica Latham), 2020

Xavier Giudicelli

Université de Reims Champagne-Ardenne, CIRLEP

175

Illustrating Identity/ies/Illustrer l'identité fait suite à *Illustration and Intermedial Avenues* (2017) et *Illustrating History/Illustrer l'histoire* (2018), volumes publiés aux Presses universitaires de Nancy – Éditions et Presses universitaires de Lorraine, dans la collection « Book Practices and Textual Itineraries » dirigée par Nathalie Collé et Monica Latham. Troisième volet de cet ensemble, *Illustrer l'identité* poursuit la réflexion sur la pratique de l'illustration menée par le réseau de recherche Illustr4tio fondé en 2013 par Sophie Aymes (université de Bourgogne), Nathalie Collé (université de Lorraine), Brigitte Friant-Kessler (université Polytechnique des Hauts-de-France) et Maxime Leroy (université de Haute-Alsace). Illustr4tio s'intéresse à l'illustration sous toutes ses formes et a déjà été à l'origine de cinq colloques internationaux depuis sa création¹. Il a pour objectif de créer des passerelles et de susciter un dialogue entre universitaires et professionnels du livre et de l'illustration, ce que le présent volume atteste clairement. C'est peut-être là du reste que réside l'un des apports les plus significatifs d'*Illustrer l'identité* aux études sur l'illustration – illustration entendue ici au sens large d'image entretenant un lien avec un texte – et plus généralement aux études interartiales et intermédiales qui occupent une place non négligeable dans le monde universitaire depuis à présent une trentaine d'années.

Illustrer l'identité se présente sous la forme d'un bel ouvrage de 242 pages, richement illustré et à la présentation soignée, et rassemble dix contributions, huit en anglais et deux en français, dues à des universitaires, à des illustrateurs professionnels, ainsi qu'à des auteurs qui possèdent cette double identité professionnelle. Les articles réunis apportent des éclairages sur les relations multiples qui se tissent entre illustration et représentation ou construction de l'identité – identité genrée, sociale, nationale, culturelle ou politique, identité personnelle et collective. L'illustration, art intrinsèquement hybride et aux formes multiples, sert de miroir à la notion plurielle et fluide d'identité. Le volume croise

1 <https://illustrationnetwork.wordpress.com/conferences-and-seminars/>

les perspectives, les périodes (du XIX^e au XXI^e siècle) et les aires géographiques et linguistiques (Costa Rica, Espagne, États-Unis, Pays-Bas, Royaume-Uni), afin d'offrir une palette de réponses nuancées aux interrogations théoriques que Nathalie Collé et Maxime Leroy cartographient dans l'introduction (p. 9-16).

Illustrer l'identité s'ouvre sur deux perspectives panoramiques au sujet de la question de l'illustration. L'article personnel et engagé d'Alan Male (p. 17-25), universitaire et illustrateur professionnel, offre une réflexion sur la position éthique que les illustrateurs contemporains – qui travaillent dans un contexte politique, culturel et socio-économique susceptible de brider leur liberté d'expression – doivent ou peuvent adopter. Jaleen Grove propose quant à elle une étude quantitative fondée sur un corpus décrits sur l'illustration, *ID : An Illustrator Dataset*, ensemble de données compilées par l'autrice et générées par le biais du logiciel *Tableau*² (p. 27-58). L'analyse de ce corpus, étayée de nombreux tableaux et graphiques, a pour but d'interroger la construction d'un « canon » d'illustrateurs, « canon » qui met notamment en lumière des disparités en matière de genre.

Viennent ensuite une série d'études de cas. Simon Grennan présente un regard rétrospectif sur *Drawing in Drag by Marie Duval* (2018) (p. 59-85), bande dessinée humoristique dont il est l'auteur, inspirée par Marie Duval, dessinatrice et comédienne britannique du XIX^e siècle. L'album se fonde sur une réflexion sur l'identité genrée et la *performance*. À mi-chemin entre enquête universitaire et (auto-)fiction, l'ouvrage propose une duplication par Grennan de la *performance* de Duval qui, tant sur la scène que sur la page, jouait des codes genrés – en se travestissant, en adoptant des pseudonymes tant masculins que féminins pour son œuvre graphique – et qui s'inspirait de ses expériences théâtrales dans ses images : Grennan adapte les dessins humoristiques de Duval et les transpose dans le Royaume-Uni du XXI^e siècle ; se faisant en quelque sorte ventriloque, il rend hommage à l'œuvre et à la figure de Duval, tout en mettant au jour des interrogations contemporaines autour des questions d'identité genrée et de subjectivité.

C'est ensuite d'identité nationale et culturelle qu'il s'agit : Ximena Miranda se penche sur la représentation de l'identité costaricienne par l'image (p. 87-109), en prenant appui sur le concept d'hybridation théorisé par Néstor García Canclini. Comment donner une forme visuelle à l'identité métissée du Costa Rica ? Après un aperçu de diverses tentatives au fil du XX^e siècle (Tomás Povedano, Juan Manuel Sánchez, Max Jiménez, Emilia Prieto), l'autrice rend compte de sa propre représentation de l'identité costaricienne à travers la série *inTonation*, installation multimodale qui associe des enregistrements de proverbes costariciens prononcés par des habitants du pays et leur mise en images par l'artiste, et crée ainsi une expérience esthétique interactive qui sollicite le sens et l'affect des spectateurs afin de leur faire percevoir au mieux, de façon empathique, la complexité de l'identité costaricienne. L'identité de l'artiste – qui

2 https://public.tableau.com/app/profile/jaleen3968/viz/IDTheIllustratorDataset/1_Introduction

interroge sa propre identité culturelle à travers *inTonation* – et celle de celui qui regarde/écoute sont ainsi mises en rapport.

C'est une semblable réversibilité que mettent au jour Gabrielle Cariolle et Paul Roberts dans leur article portant sur les reportages photographiques français et britanniques documentant la « jungle de Calais » (p. 111-136) : à travers le portrait des réfugiés, les photographes dressent avant tout un portrait d'eux-mêmes et de leurs lecteurs et, comme le soulignent Cariolle et Roberts, peinent à dépasser les clichés et les discours identitaires dominants. Christelle Schreiber-Di Cesare souligne pour sa part le potentiel politique de l'illustration en analysant la façon dont, dans l'Espagne de la fin des années 1960 et du début des années 1970, l'artiste catalane Núria Pompeia se sert de l'image pour questionner les rôles et les stéréotypes féminins imposés par le régime dictatorial franquiste et pour aider les Espagnoles à se construire une nouvelle identité dans le champ social, sexuel, culturel et politique.

Émilie Sitzia étudie pour sa part le rôle de formation de l'identité que joue l'illustration pour la jeunesse à travers l'exemple de la série de livres hollandais, *Jip et Janneke* d'Annie M. G. Schmidt, publiés entre 1952 et 1957 et mis en image par Fies Westendorp (p. 167-184). Les figures en noir et blanc utilisées par Westendorp pour représenter les deux enfants, Jip et Janneke, favorisent l'identification, tandis que les arrière-plans les ancrent dans un contexte spécifiquement hollandais et que les images renforcent les stéréotypes de genre. Ces albums, montre Sitzia, ont ainsi contribué à la construction d'une identité tant individuelle que nationale. S'appuyant sur la notion de polyphonie telle qu'elle est théorisée par Mikhaïl Bakhtine, Gabrielle Brace Stevenson s'intéresse à la représentation de la fragmentation de l'identité dans la bande dessinée *Megg and Mogg* de l'artiste d'origine australienne Simon Hanselmann, bande dessinée qui date des années 2010 (p. 185-207). Elle montre en particulier la façon dont la forme même du *comic strip* est un médium adapté à la représentation de la subjectivité de la perception et de la déconstruction de l'identité.

Dans un effet de miroir inversé avec les deux chapitres initiaux, les deux dernières contributions offrent des récits d'expérience de deux artistes. L'illustratrice française Claire Caillebotte propose une réflexion sur sa mise en images de thèmes difficiles, comme la maladie, le deuil ou la dépression, dans ses albums jeunesse (p. 209-216). Desdemona McCannon évoque quant à elle son projet éco-critique fondé sur un dialogue entre art et sacré (p. 217-238) : la mise en images de sa visite de lieux de pèlerinage dans le Nord du pays de Galles.

En associant articles théoriques et points de vue de praticiens, *Illustrer l'identité* offre une réflexion prismatique et d'une grande richesse sur les multiples relations entre illustration et identité. Cet élégant volume atteste une louable attention à la matérialité du texte à l'heure où celle-ci a parfois tendance à être oubliée. Surtout, il témoigne de l'importance et de la pertinence des études sur l'illustration à une époque où l'image et les relations entre texte et image occupent une place de plus en plus prépondérante tant dans la recherche universitaire que dans nos vies. Il ouvre la voie à de fertiles dialogues inter-

médiaux à venir et à de nouvelles et passionnantes livraisons de la collection
« Book Practices & Textual Itineraries ».