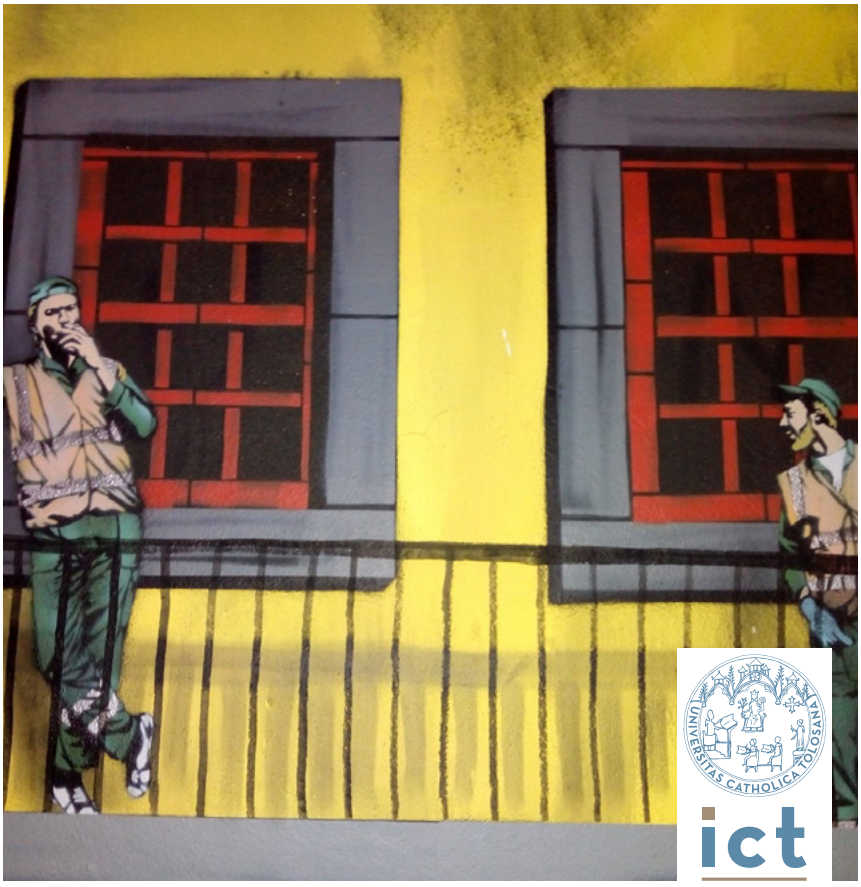
INTER LIGNES

AUTOMNE 2025 #35

Faculté des Lettres et des Sciences Humaines

De l'art à la vie : quand le vécu Je *se fait théorie.*



UR C.É.R.E.S. Culture, Éthique, Religion Et Société

C.É.R.E.S
CULTURE, ÉTHIQUE, RELIGION ET SOCIÉTÉ

**Faculté des Lettres
et des Sciences humaines**

Institut catholique de Toulouse

INTER-LIGNES

Directeur de la publication : Olivier Damourette
Directrice de la rédaction : Marie-Christine Seguin

AUTOMNE 2025

Couverture
© Stéphane Lapoutge, peinture murale, Porto 2022

Maquette
Jean-Marc Noujarède

COMITÉ DE LECTURE
Christophe Balagna, Olivier Damourette, Christelle Guillin, Eric Hendrycks,
Stéphane Lapoutge, Olivia Salmon Monviola, Marie-Christine Seguin

COMITÉ SCIENTIFIQUE
Nathalie Besse (Strasbourg), Pierre Brunel (Paris IV Sorbonne),
Encarna Medina Arjona (Jaén, Espagne), Mounir Oussikoum (Beni Mellal, Maroc)

Volume coordonné par
Stéphane Lapoutge

DE L'ART À LA VIE : QUAND LE VÉCU *JE* SE FAIT THÉORIE.

SOMMAIRE

DOSSIER 6

« Métaphorer » l'attachement ou revisiter la relation traducteur-auteur au prisme de la narration autothéorique de la traductrice 7
Virginie Buhl

Se penser en s'écrivant : Catherine Millet et l'em-prise de la jalousie 29
Christine Larroque

Penser la pratique de la photographie dans les autoportraits contemporains 40
Martine Cornet

« Mon cas n'est pas unique » : autothéorie de l'illégitimité auctoriale dans l'œuvre autobiographique de Violette Leduc et Albertine Sarrazin 58
Thomas Bétou

Le « quatrième je » comme voix sociétale transversale dans les écritures de soi contemporaines 71
Ioanna Kouki ; Kristian Svane

Du je au je~en~relation* : autothéorie obscure et vulnérable en contexte collectif 84
Héloïse Brézillon ; Crystal Aslanian

Du corps-puzzle au processus de subjectivation de l'artiste-chercheuse : la mise en récits comme perspective épistémologique dialogique dans une Recherche-Création 104
Florence Hinard

Un « je » autothéorique d'un René Charen postures caméléoniennes : L'aphorisme comme quête esthétique et réflexive 118
Mohammed Khouiled

La construction du nouveau Je dans le travail visuel des artistes femmes exilées de la région SWANA 133
Aya Chriki

Entre visible et invisible : mémoire, subjectivité et radioactivité dans l'œuvre d'Erika Kobayashi 151
Amira Zegrour

NOTE DE LECTURE 165

Salomé Saque Résister 166
Marie-Christine Monnoyer

AMAIA ARIZALETA 169
El orden de Babel : algunas notas sobre la conciencia lingüística de la clerecía letrada castellana en la primera mitad del siglo XIII 169
Lidia Insarralde

VARIA 171

Discurso sobre la inmigración en Panamá en dos revistas francesas del siglo XIX Discours sur l'immigration au Panama dans deux revues françaises du XIX[e] siècle 172
Felipe Angulo Jaramillo

How to Talk about Oneself ?Autobiography and Periautologia of Paul of Tarsus in Philippians 3:1-4:1 196
Francesco Bianchini

Le mécanisme comparatif et le système interprétatif dans En 18.. 208
Hind Jouini

La part du sensible chez le jeune Augustin 219
Abbé Valerry Wilson

DOSSIER

« MÉTAPHORER » L'ATTACHEMENT OU REVISITER LA RELATION TRADUCTEUR-AUTEUR AU PRISME DE LA NARRATION AUTOTHÉORIQUE DE LA TRADUCTRICE

Virginie Buhl
Université Marie et Louis Pasteur
CRIT-UR 3224, Besançon

> « L'Auteur invente le texte et le Traducteur [...] réinvente le même texte dans une langue différente ; de ce fait, il n'est que l'Auteur en second, celui qui ne se découvre généralement qu'en quatrième de couverture, lorsque l'enfant (le livre) paraît ; c'est un auteur a posteriori, en somme une ombre, ou une doublure, un combattant de la nuit, quelqu'un qui est derrière le rideau, voire dans le trou du souffleur. Mais qui existe, bon sang de bonsoir ! car sans lui, sans ce démiurge au petit pied - mais à grande main - , l'Auteur ne serait que ce qu'il est : un petit prophète en son pays ».
>
> Albert Bensoussan[1]

Résumé

Cet article recentre la perspective et l'approche méthodologique sur la traductrice en relation avec ses textes et ses auteurs. Adossée à la sociologie de P. Bourdieu, la métaphore de l'attachement me sert d'outil autothéorique. Adosser l'autoréflexivité à un réseau métaphorique assure une cohésion formelle à mon étude. Quel degré de rigueur et de cohérence garantit l'isotopie ? Ma vigilance épistémologique de chercheuse-praticienne est étayée par la réalité expérientielle et prolongée par une approche polyphonique qui diversifie les points de vue au sein du parcours de recherche, préservant l'équilibre entre théorie et pratique.
Mots-clés : Métaphore de recherche, relation traducteur-auteur, attachement, polyphonie épistémologique, recherche-création

Abstract

This article refocuses the perspective and methodological approach on the translator in relation to her texts and authors. Drawing on Bourdieu's sociology, I use attachment as a metaphor and turn it into an autotheoretic

1 Albert Bensoussan, « L'ombre du géant », in *Translittérature*, Paris, ATLF, 2000, p. 57.

tool. Basing self-reflexivity on a metaphorical network ensures the formal cohesion of my study. What degree of rigour and consistency is warranted by such an isotopic network? My epistemological vigilance as a researcher-practitioner is underpinned by my experiential background and complemented by a polyphonic approach based on a diversity of viewpoints, thus preserving the balance between theory and practice.
Keywords : Research metaphor, translator-author relationship, attachment, epistemological polyphony, research-creation

Resumen

Este artículo reorienta la perspectiva y el enfoque metodológico hacia la traductora en relación con sus textos y sus autores. Basándome en la sociología de P. Bourdieu, utilizo la metáfora del apego como herramienta autoteórica. Apoyar la autorreflexividad en una red metafórica garantiza la cohesión formal de mi estudio. ¿Qué grado de rigor y coherencia garantiza la isotopía? La vigilancia epistemológica de la investigadora-profesional se sustenta en la realidad experiencial y se prolonga mediante un enfoque polifónico que diversifica los puntos de vista dentro del proceso de la investigación, lo cual preserva el equilibrio entre teoría y práctica.
Palabras clave : Metáfora de investigación, relación traductor-autor, apego, polifonía epistemológica, investigación-creación

Introduction

Les deux partie-prenantes de la traduction - l'auteur[2] du texte considéré comme l'original et le traducteur - sont traditionnellement envisagés dans une hiérarchie accordant la préséance à l'écrivain ; le traducteur se trouve relégué à la position ancillaire longtemps réservée à ceux qui exercent cette profession. Indéniablement, le capital social associé à la position d'artiste et de créateur de l'original reste en général supérieur à celui de son « second ». Sans pour autant oublier qu'en France, traduire pour l'édition permet de percevoir des rémunérations en droits d'auteur au regard de la loi et les autorités fiscales et du régime de prélèvements d'artistes-auteurs, je souhaite soulever d'emblée plusieurs questions, qui guideront le parcours de recherche ouvert dans cet article : idéaliser la relation et la rencontre avec l'artiste participe-t-il d'une sacralisation de son œuvre, de sa personne et du processus créatif lui-même ? La réalité des échanges et de la rencontre interpersonnelle contribue-t-elle au

2 Les termes « auteur », « traducteur » et « éditeur » sont au masculin pour préserver la concision et la simplicité du style. Consciente de la prédominance des femmes au sein de la communauté des traducteurs, je déplore l'invisibilisation de beaucoup d'écrivaines et je me réjouis de la présence de femmes, de plus en plus nombreuses au sein des maisons d'édition.

contraire à les démythifier ? Enfin, en quoi l'attachement ou sa démystification peuvent-ils profiter à la personne qui traduit, dans sa perception d'elle-même, au transfert du capital symbolique à l'agent traduisant et au travail de traduction en soi ?

Cet article propose d'inverser de perspective et d'envisager la relation du point de vue de la traductrice confrontée à ses traductions ainsi qu'aux auteurs des textes que son travail l'amène à côtoyer. « Ses » écrivains - le possessif mis en exergue par les guillemets qui l'entourent ne reflète pas une position dominante ni même surplombante, il définit moins des places respectives qu'une relation faite d'échanges et de contacts épisodiques, d'une familiarité plus ou moins grande un auteur et son œuvre, voire d'une complicité plus ou moins grande avec des écrivains qu'on a parfois l'impression de connaître avant même de les rencontrer[3].

Dans l'esprit des néophytes comme dans la littérature traductologique, la traduction est souvent soumise au critère de la fidélité, conçue comme « la qualité d'une traduction jugée conforme aux caractéristiques linguistiques du texte-source et à ses propriétés esthétiques, émotionnelles et stylistiques, ainsi qu'aux attentes des destinataires de la société d'accueil[4] ». La relation interpersonnelle de la traductrice ou du traducteur à ses auteurs et autrices est, elle aussi, fréquemment décrite en termes de loyauté. Ainsi, dans le rapport Assouline, l'attachement d'un auteur pour son traducteur est présenté comme la preuve de reconnaissance par excellence : une marque de confiance, point de départ d'une relation au long cours :

> Il faut d'abord compter avec la reconnaissance de l'auteur même vis-à-vis de son traducteur. Elle n'est pas la moins gratifiante. Il existe de véritables tandems construits sur une fidélité réciproque sans faille, dont témoignent Bernard Comment et Antonio Tabucchi ou Dominique Nédellec et Conçalo Tavares[5].

Fidélité réciproque et sans faille ? Il semble que le principe de continuité qui voudrait que la plume de l'artiste soit accompagnée - pour éviter

3 Pour délimiter le territoire de mon parcours de recherche sur la relation traducteur-auteur, je choisis d'en exclure les cas où la personne qui traduit est elle-même écrivain. Des études sur ce thème ont fait l'objet d'une publication récente : Christine berthin; Emily eells; Lætitia sansonetti. *Auteurs-traducteurs : l'entre-deux de l'écriture*, Nanterre, Presses universitaires de Paris-Nanterre, 2018.

4 Jean Delisle, *Notions d'histoire de la traduction*, Québec, Hermann / Presse de l'université Laval, 2021, p. 133.

5 Pierre Assouline, *La condition du traducteur*, Paris, Centre National du Livre, 2011, p. 102, je souligne.

d'écrire « servie » - par la même personne d'un livre à l'autre ne constitue pas la règle, loin de là. Quand les circonstances le permettent, le compagnonnage au long cours que présuppose la continuité est-il un mythe, un idéal ou une réalité ? Est-il nécessaire, pour qui traduit, d'avoir des contacts avec ses écrivains, de nouer une relation interpersonnelle suivie pour garantir la qualité de la traduction et son adéquation au texte de départ ? Je chercherai ici à explorer cette relation à géométrie variable selon une méthodologie consistant à « métaphorer » (ou méta-forer) mon objet de recherche : cette approche connaissante vise à creuser, à forer et à déployer les ramifications épistémologiques des territoires qu'une métaphore de recherche permet de couvrir et de baliser. Le méta-forage me permet en outre, d'éviter l'écueil du nombrilisme, en puisant de façon anthropophage dans l'expérience d'autrui au détour de la mienne.

L'attachement, une métaphore de recherche pour penser la relation auteur-traducteur

Dans le cadre de ma thèse de doctorat[6], afin d'explorer la dimension relationnelle de l'activité du traducteur –conçue comme une pratique de médiation textuelle et culturelle qui s'inscrit dans un réseau d'interactions sociales –, j'ai adopté une « métaphore de recherche » et choisi d'y adosser mon discours auto-théorique. Le recours à cet outil notionnel m'a été inspiré par George Steiner, qui écrit dans *Après Babel* qu'« il n'y a pas de « théories de la traduction ». [...] Nos instruments de perception ne sont pas des théories ni des hypothèses de travail en un sens scientifique, autrement dit falsifiable, mais ce que j'appelle des « métaphores de travail[7] » ». L'expression « métaphore de travail » semble dérivée de ce qu'on appelle une « hypothèse de travail », un postulat qui permet de dérouler une chaîne de déductions ou d'entamer un protocole expérimental[8]. Or Steiner oppose précisément la métaphore de travail à l'hypothèse de travail. Il n'en demeure pas moins qu'une telle notion opératoire peut sous-tendre une approche réflexive et raisonnée de l'activité traduisante et de la littérature traduite, tout en procédant d'une représentation plus imagée, associée par un faisceau d'analogies (le *tertium comparationis*) à l'objet que l'on cherche à connaître. Ainsi, un tel outil notionnel et exploratoire devient

6 Virginie Buhl, *La défamiliarisation d'une langue à l'autre : traduire la voix de l'enfant-narrateur en français*. Thèse de doctorat, Paris 3 - Sorbonne Nouvelle, École doctorale Sciences du langage http://www.theses.fr/s154268, 2021.

7 George Steiner, *Après Babel, poétique du dire et de la traduction*, trad. Lucienne Lotringer & Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Albin Michel, [1998] 2008, p. 21.

8 *Le Trésor Informatisé de la Langue Française* donne la définition suivante du terme *hypothèse* : « Proposition reçue, indépendamment de sa valeur de vérité, et à partir de laquelle on déduit un ensemble donné de propositions ». http://atilf.atilf.fr/, consulté le 21 août 2020.

ce que j'appellerai une métaphore de recherche, qui parcourt, délimite, déconstruit puis réorganise l'objet sur lequel porte la réflexion, rendant ainsi possible ce que François Ost nomme la « synthèse imaginative[9] ». Telle que je la conçois dans ma démarche de chercheuse-praticienne, la métaphore de recherche correspond à un réseau isotopique de notions apparentées qui permettent de mettre en lumière et d'analyser différentes facettes de l'activité traduisante. La métaphore de recherche assure une cohésion formelle et notionnelle du discours à l'échelle *méta* (discours nourri d'éléments généraux et théoriques, donc nécessairement surplombant), tout en conservant au parcours de recherche lui-même un solide ancrage dans les réalités cognitives, phénoménologiques, concrètement humaines de la pratique traduisante, reflétée dans toute sa diversité à travers une épistémologie de la polyphonie, nourrie d'exemples et de points de vue multiples, parfois contradictoires. Pour autant, de même que la traductrice échappe nécessairement à la dilution complète de sa personnalité écrivante dans sa pratique[10], de même, en tant chercheuse-praticienne, j'écris ici ma recherche au « je » et je nourris *explicitement* mon discours d'exemples tirés de ma pratique[11].

Je me propose de recourir à la notion d'attachement comme métaphore de recherche pour tenter d'appréhender et de cartographier la réalité cognitive, affective et socioprofessionnelle du travail des professionnels de la traduction. L'attachement permet d'examiner non seulement la posture du traducteur (envisagée dans ses dimensions intellectuelle, affective et relationnelle) par rapport au texte à traduire, à l'activité traduisante et aux textes traduits, mais aussi son ancrage socio-historique dans un champ culturel, aux côtés d'auteurs, d'éditeurs, de relecteurs, etc. F. Wuilmart décrit en effet la personne qui traduit comme une « figure inscrite dans un réseau de pratiques économiques et culturelles mais

9 « Ainsi la construction des comparables repose sur une synthèse imaginative qui confère *une certaine forme* aux données de l'expérience : désormais, tout s'ordonne et s'éclaire sous un angle particulier ». François ost, *Traduire, Défense et illustration du multilinguisme*, Paris, Fayard, 2009, p. 251, les italiques sont de l'auteur.

10 Isabelle Collombat construit précisément la notion de personnification (*impersonation*) de l'auteur par le traducteur, « à l'encontre de la de la notion de 'dissolution de soi' […] pour caractériser le travail d'acteur effectué par le traducteur ». Isabelle collombat, « L'empathie rationnelle comme posture de traduction », *TranscUlturAl: A Journal of Translation and Cultural Studies*, 2010, Translation and Impersonation, 1 (3), 2010, p. 56.

11 De nombreux penseurs de la traduction ont puisé non seulement des exemples mais l'inspiration théorique dans leur pratique, comme Walter Benjamin, Antoine Berman ou Henri Meschonnic, pour n'en citer que trois, incontournables. Se revendiquer d'une démarche de recherche-création, c'est, à mon sens, faire plus qu'assumer cette relation entre théorie et pratique, c'est éviter les considérer l'une et l'autre comme unique patrie. Considérant qu'il s'agit moins de deux pôles que *de territoires voisins*, qui se recoupent en partie, cette démarche s'inscrit en voyage dans cet espace heuristique.

aussi comme individu impliqué dans l'opération traductive[12] ».
La notion elle-même trouve son origine dans la psychologie - plus précisément dans l'étude de la relation précoce entre le petit animal et sa mère, puis de celle qui se noue entre l'enfant en bas âge et sa mère, - mais, le philosophe Yvon Brès estime qu'elle mérite une place plus importante dans la culture occidentale et pourrait servir de concept opératoire et déborder le cadre de l'éthologie, de la psychologie et de la psychanalyse : « ce concept occidental [est] né dans la psychologie animale, mais [son] utilisation pourrait être plus large » (Brès, 2011 : 1-2). Selon lui, si la philosophie s'en méfie, c'est parce qu'elle appartient à la vie courante et recouvre une multitude de comportements et de phénomènes affectifs et psychologiques (Brès, 2011 : 9-10). Or, elle peut s'avérer pertinente pour penser la relation auteur-traducteur, justement parce qu'elle touche à une dimension émotionnelle, affective et psychologique souvent occultée par la traductologie au bénéfice de sa dimension cognitive plus rationnelle.
Le Trésor Informatisé de la Langue Française définit l'attachement comme « [c]e qui unit une personne, une collectivité à une personne, une collectivité, une fonction, un inanimé concret par des liens de dépendance (dévouement, service, parenté, intérêt)[13] ». Dans cette acception très large, les partie-prenantes ne sont pas nécessairement deux êtres humains. Ainsi, l'attachement recouvre non seulement ce qui relie une personne à d'autres, mais aussi ce qui l'associe à un groupe social, à une fonction ou la lie à des objets. En outre, les liens que recouvre la notion sont de natures très différentes, comme l'indique la liste non exhaustive incluse dans la parenthèse. Enfin, la nature de ces liens peut être affective *ou intellectuelle*, puisque le TILF propose également l'acception suivante du terme : « [c]e qui lie intellectuellement ou moralement une personne, une de ses facultés ou une collectivité à un inanimé abstrait » (je souligne). Il revêt un caractère intentionnel, pensé, et peut s'inscrire dans une éthique, lorsqu'on est attaché à des valeurs ou à des principes.
L'attachement renvoie non seulement à la posture intellectuelle, affective et morale de la personne qui traduit vis-à-vis de son travail et des textes à traduire, mais aussi au tissu relationnel, à l'environnement qui conditionne l'activité traduisante - et la contraint en partie. La notion d'attaches me semble pertinente dans la mesure où, dans le domaine de la traduction littéraire où l'on travaille nécessairement en *freelance*, on est généralement placé dans une situation de dépendance par rapport aux commanditaires (les maisons d'édition) et de domination par rapport à

12 Françoise Wuilmart, « Traducteurs et traductrices », in *Histoire des traductions en langue française - XX^e siècle*, Paris, Verdier, 2019, p. 177, je souligne.
13 http://atilf.atilf.fr/, consulté le 21 août 2020.

l'écrivain, dont l'aura symbolique et culturelle projette son ombre sur le traducteur. Ainsi, la métaphore permet de penser le caractère ancillaire et second de l'activité traduisante[14]. Ne considère-t-on pas que le traducteur doit s'*attacher à servir* ses auteurs, leurs textes et le futur lectorat ? Les notions de fidélité (qui ressortit à la fois du sentiment et de l'éthique) et de loyauté (relevant surtout de l'éthique) traditionnellement associées à la traduction peuvent être pensées en termes d'*attaches* qui lient le traducteur à tous ces « maîtres » qu'il lui faut servir.

L'activité herméneutique qui préside à toute traduction se prête elle aussi à une analyse en termes d'attachement : en tant qu'interprète de l'œuvre à traduire, le traducteur *attache* un ou plusieurs sens aux mots qu'a choisis l'auteur. À la faveur de cette interprétation, il cherchera tantôt à s'attacher à la lettre du texte traduit et tantôt à s'en *détacher* pour la resituer. De ce fait, le texte traduit *se rattache* au texte original par un certain nombre de similitudes et de dissimilitudes essentiellement déterminées par les normes de traduction et les codes littéraires du lieu et de l'époque qui voient naître ces textes dérivés, autant que par les choix individués du traducteur. On peut donc affirmer que la personne qui traduit, le texte source et le texte cible sont tous trois *rattachés* à un contexte socioculturel. Le rôle de médiateur qu'assure le traducteur au sein de cet environnement assure un *prolongement* au texte original, prolongement qui appelle un examen au prisme de la notion d'attachement, conçue non seulement comme asservissement et contrainte mais aussi comme une dynamique de transfert : en effet, la traduction en tant que pratique textuelle et culturelle détache l'œuvre à traduire d'une langue-culture pour ensuite la réinscrire dans une autre. Dans la langue-culture d'accueil, celui qui aura écrit la traduction publiée pourra espérer voir son propre nom *attaché* à la nouvelle version de l'œuvre qu'il aura portée à la connaissance du public cible, accédant ainsi au statut d'auteur de cette œuvre traduite.

L'auteur - indispensable à l'à-tâche du traducteur ?

La plupart du temps, la personne qui traduit travaille essentiellement sans l'aide de l'auteur et ne le sollicite que de façon ponctuelle, après avoir épuisé d'autres ressources, comme les recherches documentaires, en ligne ou en bibliothèque, pour élucider ce qui résiste à la traduction. Un certain nombre de traducteurs estiment d'ailleurs que questionner l'écrivain n'est pas souvent utile, dans la mesure où celui-ci n'a pas forcément les réponses recherchées. En effet, une partie non négligeable des interrogations qui surgissent en cours de traduction trouvent leur source

14 Nous verrons par la suite si elle permet de *re*penser et de renverser cette domination symbolique.

dans l'entre-deux, dans la délicate opération visant à détacher l'œuvre de sa langue-culture de départ pour le rattacher à la langue culture d'arrivée. Ainsi, en traduisant la biographie de jeunesse qu'Anthony Sattin a consacrée à Lawrence D'Arabie, *Young Lawrence - Portrait of the Legend as a Young Man*, je me suis trouvée confrontée à la nécessité d'élucider une citation de la correspondance du jeune Lawrence. Contacté par courriel, A. Sattin a reconnu en toute honnêteté qu'il n'était pas sûr du sens à donner à l'adjectif « rampol-witted », que je n'avais trouvé dans aucun dictionnaire ni en ligne[15]. L'écrivain m'a alors conseillé d'utiliser « dull-witted » comme « synonyme de traduction[16] ». Il s'agit ici d'un cas particulier, celui d'une citation, mais si l'auteur pouvait citer sans parfaitement comprendre le sens de ce qu'écrivait Lawrence, le traduire m'imposait bel et bien d'élucider son propos[17].

Les demandes d'éclaircissements mettent souvent au jour un dépliage herméneutique qui jaillit de l'inter-langue ; de ce fait, attendre des réponses de l'auteur, c'est supposer que celui-ci maîtrise suffisamment la langue d'arrivée pour être en mesure de saisir tous les enjeux du transfert en cours. En revanche, les sources des citations et d'autres références culturelles qu'un auteur a choisi d'insérer dans son texte, « l'explication des *realia,* pas toujours évidentes, malgré l'accès à Internet[18] », font partie des éléments qu'un auteur peut nous fournir, et le développement du courriel facilite les échanges. Christine Laferrière, traductrice de Toni Morrison pour les éditions Bourgois depuis 2012, estime comme F. Wuilmart que s'adresser à l'auteur pour élucider certains détails est utile. L'exemple qu'elle donne correspond à une question ponctuelle, portant sur le genre de deux personnages « qu'aucun indice ne […] permettait de découvrir. Elle [T. Morrison] m'a par exemple précisé que *the social worker and psychologist*, personnages de *Délivrances* cités une seule fois, étaient des femmes[19] ». Incontestablement, seule l'autrice avait la réponse à la question qui relevait de son intention d'auteur. Cet exemple illustre parfaitement ce que Patrick Hersant appelle un « informulé de la collaboration [auteur-traducteur], *the author knows best* : l'auteur connaît mieux que

15 La phrase à traduire était « They are much despised by the Arabs, who as you will see in Doughty are feather-brained and rampol-witted » Anthony Sattin, *Young Lawrence - A Portrait of the Legend as a Young Man,* London, John Murray, 2015, p. 104.

16 « I don't know and couldn't find anyone who does know. But as you have to translate it, use "dull-witted" », Anthony Sattin, courriel de 2016.

17 Je précise qu'Anthony sattin, écrivain de voyage et essayiste spécialiste du Proche-Orient, a fourni des indications éclairantes et précieuses à la quasi-totalité des vingt-six questions que je lui avais posées.

18 Françoise Wuilmart, « Le traducteur a-t-il besoin de son auteur ? », in *Translittérature n°48*, ATLF, Paris, 2015, p. 85.

19 Christine Laferrière, courriel du 25 mars 2024.

personne le sens de ses écrits[20] ».
Il existe pourtant des faits textuels moins ponctuels et d'autant plus importants, relatifs cette fois-ci à la différence entre la langue de départ et la langue d'arrivée est celui du pronom « tu » ou « vous », à choisir pour traduire « you ». J'ai été amenée à poser la question directement à deux auteurs, David Payne pour son roman *Back to Wando Passo* et Taras Grescoe pour son essai *The Lost Supper.* D. Payne ne m'a fourni aucune indication sur le degré de familiarité à restituer, me laissant juge de ce que je percevais au contact du texte. Il a enfoncé le clou quand l'éditrice lui a renvoyé la question, en répondant que je la lui avais déjà posée ! En revanche, T. Grescoe a bien voulu me répondre, et a donné son aval pour le « tu » dans les conversations qu'il a eues avec des personnes appartenant aux Premières Nations de Vancouver.
Franchissons un degré de plus dans l'importance des réponses apportées par l'auteur. En traduisant *Nomads - the Wanderers Who Shaped Our World*, j'ai demandé à Anthony Sattin de m'aider à mieux comprendre le titre de la 3e partie du livre.

PART I : THE BALANCING ACT	ACTE 1 : L'ÈRE DE L'ÉQUILIBRE
PART II : THE IMPERIAL ACT	ACTE 2 : L'ÈRE DES EMPIRES
PART III : THE ACT OF RECOVERY	

Elle décrit les relations actuelles entre les communautés nomades et la majorité sédentarisée ; A. Sattin m'a indiqué que l'intention encodée dans le terme « recovery » correspondait au mot français « récupération ». Il a mis cette notion en relation avec l'idée qu'en écrasant les cultures nomades, en s'éloignant de leurs propres racines nomades, les peuples sédentaires ont détruit énormément de ressources et bouleversé les équilibres environnementaux, sociaux et politiques du premier âge de nos civilisations. Pourtant, j'hésitais encore entre une interprétation volontairement optimisme du titre et une autre, reposant sur un meilleur équilibre entre lucidité et volontarisme[21]. Il a préféré conserver le titre dans lequel il reste une trace du terme « recovery ». L'échange était donc important pour assurer la transmission du vouloir-dire de l'auteur.
Mais d'autres écrivains ne donnent jamais suite aux questions des

20 Patrick Hersant, « Partager la page : vertus et aléas du travail à deux », in Patrick Hersant (dir.). *Traduire avec l'auteur*, Paris Sorbonne Université Presses, 2020, p. 38.
21 Virginie Buhl, courriel du 10 novembre 2023 : « I am still in two minds about the title of Act III : either 'Vers un nouvel équilibre ?' (which resonates with the end, and the mutual borrowings of the settled nomads and the moving settled) or 'Sauver ce qui peut l'être', which is closer to what you explained ».

traducteurs. Comment expliquer ces fins de non recevoir ? Signifient-elles que l'écrivain accorde toute sa confiance au traducteur ? L'engage-t-il à prendre ses décisions et ses risques, comme cela a été fait lors de l'écriture de l'original - quitte à commettre des erreurs qu'il lui faudra assumer[22] ? L'artiste ne se soucie-t-il donc plus de ses œuvres une fois qu'elles sont traduites ? Une telle indifférence aurait de quoi surprendre, car la traduction représente aujourd'hui une forme légitimation, voire de consécration internationale[23]. Une autre hypothèse plausible est que les auteurs confrontés à certaines questions de traducteurs prennent conscience qu'ils ne possèdent pas les « clés de traduction » demandées. Leur texte s'est pour ainsi dire éloigné d'eux ; le temps, l'espace interculturel et inter-linguistique et la lecture propre au traducteur les a séparés du moment de la création, si bien qu'ils ne peuvent pas en devenir les exégètes. Mais l'ont-ils jamais été ? « [L]'auteur est-il le mieux placé pour faire l'exégèse de son texte ? Pour expliquer ce qu'il a "voulu dire" ? Voilà bien une question qu'il faut toujours se garder de poser à un artiste[24] ». Telle est la limite de l'aide que peut apporter l'auteur à son traducteur. Certains avouent que les questions les mettent parfois dans l'embarras, comme l'illustre le propos lucide et espiègle d'Hugo Loetscher, écrivain :

> Les traducteurs […] sont convaincus que l'auteur, en écrivant quelque chose, pensait aussi quelque chose. Et lorsqu'eux-mêmes ne parviennent pas à savoir quoi, ils questionnent. Comme auteur, on se voit alors confronté à ce qu'on a toujours souhaité : un lecteur scrupuleux ; mais du coup l'on se trouve contraint de réfléchir pour savoir ce qu'on a dit, ce qu'on a bien pu vouloir dire. Et les méninges souffrent[25].

22 Nous, traductrices et traducteurs, avons toutes et tous à notre actif un certain nombre d'erreurs que nous avons su débusquer dans les textes que nous avons traduits, mais aussi, un passif fait des erreurs culturelles ou interprétatives que nous avons parfois laissées dans nos traductions. Cf. Isabelle Collombat, « La traduction comme art d'interprétation ou l'erreur assumée », in *L'erreur culturelle en traduction : lectures littéraires*, Stéphanie Schwerter, Catherine Gravet et Thomas Barege (dir.), Villeneuve d'Asq, Presses Universitaire du Septentrion, 2019.

23 Certains écrivains sont bien conscients que leurs chiffres de ventes et la réception de leurs écrits sont meilleurs hors de leurs frontières nationales. Le rapport Assouline sur la condition du traducteur mentionne l'exemple du romancier britannique Jonathan COE « qui, de son propre aveu, vend quatre fois plus de livres en France et en Italie que dans son propre pays ». Pierre assouline, *La condition du traducteur*, Paris, Centre National du Livre, 2011 p. 102.

24 Françoise Wuilmart, « Le traducteur a-t-il besoin de son auteur ? », in *Translittérature n°48*, ATLF, Paris, 2015, p. 86.

25 Hugo Loetscher, « L'autre langue, une paraphrase personnelle », trad. Etienne Barilier,

Mon collègue traducteur Étienne Gomez, m'a livré une excellente illustration de la tâche qui incombe au traducteur, même lorsque l'auteur répond présent. Au-delà du choix des mots, on touche ici à une question essentielle en traduction littéraire. Dans *Turbulence*, le roman qu'il traduisait, se trouvait l'expression « pale tower », qu'il avait traduite par « tour incolore ». La personne chargée de relire sa traduction au sein de la maison d'édition lui a proposé de remplacer « incolore » par « blanche », ce qu'il a trouvé arbitraire. Cet échange l'a amené à penser qu'« incolore » ne passait pas non plus. Il a donc envoyé un courriel intitulé « What colour is pale? » à l'auteur ! Son idée, à ce stade, était d'appliquer l'adjectif « pâle » à une couleur préalablement définie par l'auteur (comme « bleu pâle »). Pour finir, suivant *en partie* les indications de D. Szalay[26], E. Gomez a renvoyé la correction « tour pâle » en se rabattant au plus près du texte. Pourtant, il avait constaté que des recherches en ligne à partir des mots « pale tower » et « tour pâle » révélaient que « pale tower » est plus courant en anglais. Ainsi, par ses réponses comme par son silence, l'auteur laisse souvent le traducteur performer son rôle d'exégète solitaire puis assumer sa responsabilité et sa liberté de coauteur grâce à ses ressources réflexives et créatives. C'est à lui qu'il revient de prendre les décisions d'écriture, quitte à introduire — ou à accueillir — l'étranger dans la langue d'arrivée. Sensible aux décalages qui creusent l'interstice entre la langue-culture de départ et la langue-culture d'arrivée, la personne qui traduit en fait le laboratoire de *sa* poétique du texte à traduire[27]. D'ailleurs, lorsque l'auteur n'est plus vivant, le traducteur devient l'unique dépositaire de ce que Geneviève Roux-Faucard appelle la poétique du texte traduit : le choix des mots, des stratégies esthétiques, l'orchestration des effets de sens et de style[28]. Ainsi, chacun d'entre nous transcrit une interprétation personnelle du texte et de sa signifiance, et un ressenti qui, selon mon expérience individuelle, se construit à mesure que la traduction progresse par boucles réflexives et performatives.

in Marion Graf (dir.), *L'écrivain et son traducteur, en Suisse et en Europe*, Carouge-Genève, éditions Zoé, 1998, p. 21.

26 « It's an interesting question. I suppose the word 'pale' signifies light grey in the first instance », courriel de David szalay, 16 décembre 2019 (je souligne).

27 Ces choix, il lui faut parfois les défendre face aux professionnels de l'édition qui seront les premiers à découvrir le texte dans une lecture critique, orientée par leur conception de la sensibilité et de l'horizon d'attente du lectorat cible.

28 Henri meschonnic la décrit comme une « poétique expérimentale » (Henri meschonnic, *Poétique du traduire*, Paris, Verdier, 2008, p. 58) ; en intitulant son livre sur la traduction littéraire *Poétique du récit traduit*, Geneviève roux-faucard souligne que cette forme d'écriture relève de la *poiésis* qui est une forme de création. À l'instar des auteurs d'œuvres originales, les auteurs de traductions sont donc amenés à développer une poétique et à la mettre en œuvre dans leurs textes.

Rencontrer l'auteur, pour mieux s'y attacher ?

Plus que les échanges à distance, rencontrer l'auteur qu'on traduit peut être un moment privilégié d'échanges autour du texte à traduire et offrir une valeur ajoutée à la traduction. La relation intertextuelle trouve alors un prolongement interpersonnel concret, une expérience augmentée, au sens phénoménologique du terme. C'est ce qu'illustre le compte-rendu d'une table ronde, publié dans *Translittérature* sous le titre « Un traducteur et son auteur » :

> Même lorsqu'il traduit des textes contemporains, un traducteur n'a pas toujours la chance qu'a eue Dominique Nédellec de rencontrer "son" auteur chez lui, dans son pays, dans sa ville[29].

L'article décrit l'occasion de traduire le roman qui deviendra en français *Journal de la chute,* de Michel Laub, comme une chance inespérée. Pour Dominique Nédellec, qui a vécu à Lisbonne dans les années 2000, ce travail été l'occasion de se rendre pour la première fois au Brésil. Grâce à une bourse du gouvernement brésilien, il a pu découvrir l'environnement de l'auteur pendant cinq semaines. La rencontre est donc celle d'un traducteur avec les lieux évoqués dans le roman qu'il était en train de traduire - une immersion littéraire qui explique son enthousiasme :

> [J]'ai donc eu la chance de pouvoir rencontrer Michel chez lui, à São Paulo. On s'est vu à plusieurs reprises pendant une dizaine de jours, ce qui nous a offert la possibilité de travailler sur le texte, mais on est également sorti ensemble, il m'a présenté des amis, sa sœur… Ce que j'enregistrais comme ça à mesure qu'on faisait connaissance et au fil des rencontres - sa façon de parler, de se comporter, son état d'esprit –, je m'en suis peu à peu imprégné et, depuis, quand je travaille sur ses textes, j'ai toujours clairement l'impression de l'entendre ; ce qui a son importance pour le phrasé, le rythme, la vitesse[30].

L'élément clé de ce témoignage me semble être l'attention portée à la voix d'un auteur et à la musicalité du texte. Rencontrer l'écrivain, l'entendre, s'imprégner de sa personnalité ont fourni au traducteur des éléments précieux pour restituer la qualité prosodique du texte. D. Nédellec souligne l'importance secondaire de l'élucidation de termes employés par

29 Santiago Artozqui & Nicole Thiers, « Un traducteur et son auteur - Dominique Nedellec, Michel Laub » - Entretien, in *Translittérature* n°49, Paris, ATLF, printemps 2016, p. 20.

30 *Ibid.*, p. 21.

l'auteur : lever des doutes importait moins que conserver l'ambiguïté de certains passages et, par ailleurs, M. Laub lui a indiqué avoir choisi des mots pour leurs sonorités plutôt que pour leur sémantisme. Ces échanges auraient été plus limités s'ils avaient eu lieu par courriel. Pour autant, l'écrivain ne prête pas forcément sa voix à ses narrateurs ou à ses personnages ; l'univers fictionnel qu'il choisit de créer est parfois très éloigné des lieux où il vit.

Ma relation avec deux romancières - dont les textes ont constitué une expérience de lecture, d'immersion imaginative et d'écriture forte pour la traductrice que je suis - offre un contrepoint à l'exemple de D. Nédellec, dont la situation enviable n'est pas commune dans la profession. Je n'ai eu l'occasion de rencontrer ni Janette Turner Hospital ni Emma Donoghue pendant que je traduisais *Oyster* et *Room*. Ne pouvant pas aller en Australie pour traduire le roman de J. T. Hospital, j'ai lu d'autres textes de l'auteur, en traduction française, des guides touristiques et des romans d'autres écrivains australiens, en anglais ou en traduction. Je n'ai pas ressenti le besoin de la contacter ; en revanche, j'ai échangé des courriels avec E. Donoghue, qui m'a fourni des éclaircissements et des références.

L'occasion de rencontrer les autrices est venue après la publication des traductions. Ce sont donc des personnes que je connaissais uniquement par leurs textes, deux écrivaines reconnues dont l'œuvre était traduite et publiée dans plusieurs pays. Consciente de leur renommée, je me suis sentie très intimidée par leur statut et leur réussite. J'ai apprécié les personnes ouvertes à autrui avec qui j'ai pu converser, mais affirmer que la familiarité avec leur écriture et leurs univers imaginaire a favorisé une proximité empathique immédiate, ce serait enjoliver la réalité. Toujours est-il que leur écriture et leur personnalité ont contribué à mon désir de m'attacher à traduire les romans suivants.

L'attachement comme syndrome empathique aigu

Toujours est-il que rencontrer l'auteur pour collaborer autour de la traduction de son œuvre favorise un syndrome qui, à la faveur du travail textuel, rapproche le traducteur et *son* auteur. Le pronom possessif revêt ici toute son importance, puisque ce phénomène s'apparente parfois à une appropriation affective du « droit » de traduire un auteur, légitimée aux yeux du traducteur par une familiarité symbiotique avec son œuvre. Ce syndrome empathique est parfaitement exprimé par Georges Tyras, chez lequel il confine à l'identification :

> J'ai découvert Alfons Cervera, l'écrivain d'abord, l'homme ensuite, au tournant des années 2000. J'ai immédiatement été conquis par ce conteur puissant, d'une élégance exigeante

> et d'une force évocatrice sans pareille. J'ai appris à connaître l'homme passionné et exigeant, austère et minutieux, au long de très nombreuses rencontres publiques tenues dans des librairies, des bibliothèques, des universités. […] Je le traduis ou, pour mieux dire, je l'interprète, en m'émerveillant à chaque fois que la traduction, orale ou écrite, parce qu'elle est un exercice d'empathie, puisse être au bout du compte le lieu d'une absolue connivence. Au point que j'ai, depuis bientôt vingt ans, l'impression d'habiter Los Yesares, d'y fêter San Blas, d'avoir épousé Sunta, de souffrir avec le vieux Félix, de draguer les filles à la façon de Lucio […]. Cet univers romanesque est devenu le mien, peut-être parce que j'aurais aimé en être l'auteur, plus sûrement parce que la traduction me permet de me l'approprier, et, prodige dont seule la littérature est familière, de confondre ainsi identité et altérité[31].

En lisant ce bel hommage d'un traducteur à son écrivain, on perçoit sa conviction qu'un tel degré d'empathie fusionnelle avec une œuvre imaginaire reste une expérience hors du commun. Un vécu personnel et intellectuel aussi intense - décrit dans des termes qui évoquent le coup de foudre et l'amour absolu - a-t-il rejailli sur la poétique performée à partir de l'œuvre d'un autre écrivain ? L'attachement de G. Tyras pour « son » auteur est-il une inféodation, une dissolution ? Ce vécu semble avoir été favorisé par deux paramètres : 1) l'écrivain a construit un univers fictionnel dans lequel on retrouve des lieux, des personnages d'un roman à l'autre ; 2) le même traducteur traduit toutes les œuvres de cet auteur, développant ainsi une familiarité avec son style au point d'habiter cet univers fictionnel. La métaphore de l'attachement prend ici le sens d'un investissement émotionnel particulièrement immersif[32] dans les cinq romans qui constituent le cycle de la mémoire de Cervera, traduits et parus en France entre 2010 et 2024 chez La fosse aux lions et La Contre Allée.

31 Georges Tyras, « Un traducteur et son écrivain », in *Catalogue La Contre Allée 2008 - 2022*, 2e semestre 2022, en ligne sur https://lacontreallee.com/ consulté le 24 mars 2024, p. 55.

32 Dans ma thèse, j'ai utilisé la théorie de la fiction de J. M. Schaeffer et les concepts de la narrativité de G. Genette pour analyser l'immersion lectorielle dans le texte à traduire au prisme de la voix narrative. Il semble, dans le cas de G. Tyras, que l'immersion, dans sa dimension affective, a pris la forme d'une projection psychologique dans l'univers du romancier au point que le traducteur souhaite *incarner* ses textes. Il s'agit ici de la « dissolution de soi » qu'I. collombat analyse, à la suite d'E. Weinberger, dans son article consacré à l'empathie rationnelle du traducteur.

Une telle expérience n'est certes pas un cas isolé mais reste assez rare. Sans pour autant remettre en cause la sincérité de G. Tyras, la vigilance épistémologique s'impose à ce stade de mon parcours réflexif. Gardons à l'esprit que tout traducteur évolue dans un champ culturel et se positionne dans ce *réseau d'attaches* et de concurrence, par rapport à ses auteurs et en relation avec des éditeurs et d'autres traducteurs. On comprend alors aisément que le transfert du capital symbolique de l'artiste traduit à celui de son traducteur sera favorisé par des considérations sur le souffle empathique qui les unit. Se risquerait-on à confier en public que la personne ou l'œuvre d'un auteur nous horripile mais qu'il a tout de même fallu le traduire ? Ce n'est acceptable que s'il s'agit d'une œuvre considérée comme culturellement inférieure, un roman sentimental ou un « mauvais » polar. Pourtant, F. Wuilmart évoque avec lucidité le fossé qui existe entre l'aura d'un auteur et sa personne : « dans certains cas, il vaut mieux ne pas rencontrer [la personne] dont l'image réelle risque de ternir à tout jamais l'imago de l'artiste[33] ». La parole des éditeurs est plus libre, pour des raisons économiques évidentes - et certains ne manque pas d'anecdotes au sujet du caractère difficile, voire insupportable, d'écrivains très doués !

Franchissons une étape supplémentaire dans le recul critique qu'impose le témoignage de G. Tyras : pourquoi ne pas affirmer que le traducteur est le fantôme qui hante l'œuvre à laquelle il *rattache* sa voix écrivante ? Une présence fantomatique, certes, mais faite de chair et d'os, voire d'une poussière d'or qui enlumine le texte à traduire. S'il n'est pas interdit de la décrire avec un peu de lyrisme, c'est aussi parce que certains écrivains sont parfaitement conscients de la magie qu'opère la traduction. Margie Orford, écrivaine sud-africaine dont j'ai traduit deux romans policiers, m'a regardée, presqu'émerveillée, lors de notre première rencontre, et m'a dit : « *It's amazing, you have my voice in your head* ! ». N'aurais-je pas pu lui répondre que si sa voix m'habitait le temps d'une traduction, la mienne était devenue indissociable de ses textes dans leur version française ?

Attacher les services d'un traducteur à un auteur

Envisagée dans la durée, l'activité traduisante semble facilitée par une relation suivie avec un auteur dont les productions successives sont confiées au même traducteur. M.-F. Cachin estime qu'« [o]n trouve parfois - rarement, trop rarement même - des traducteurs qui traduisent régulièrement le même auteur, que ce dernier reste chez le même éditeur ou non. On est tenté de considérer que c'est là un choix pertinent qui,

33 Françoise Wuilmart, « Le traducteur a-t-il besoin de son auteur ? », in *Translittérature n°48*, ATLF, Paris, 2015, p. 87.

d'une part, garantit à l'ensemble des œuvres d'un auteur un même style en français, et qui, d'autre part, peut faciliter le travail du traducteur qui apprend à connaître tous les tics et manies de langage de son auteur[34] ». La pratique éditoriale consistant à favoriser le principe de continuité est plus répandue quand il s'agit de genres littéraires tels que le roman policier, la littérature fantastique ou la littérature de jeunesse ; les séries dans lesquelles on retrouve les mêmes personnages et un univers fictionnel unifié y sont plus fréquentes. L'attachement favorise une plus grande cohérence dans la traduction, un style qu'on peut espérer retrouver d'un opus à l'autre. Quand on lui propose un texte, Sarah Gurcel/Vermande indique qu'elle a pris l'habitude de demander pourquoi l'auteur déjà traduit en français ne l'est plus par la même personne[35]. La discontinuité n'est certes pas forcément préjudiciable au texte, mais certains traducteurs font l'effort de lire les textes des collègues :

> J'aime beaucoup l'idée de suivre une écriture dans son développement de livre à livre. Il me semble fertile d'approfondir la familiarité qu'on développe avec une forme de pensée, avec une langue, avec un certain imaginaire. […] J'ai traduit les deux derniers romans de Louise Erdrich, lorsque sa traductrice « historique », Isabelle Reinharez a souhaité passer la main. […] Quand j'ai repris la traduction […], j'ai pris soin de lire plusieurs traductions d'Isabelle, non pas pour l'imiter (c'est impossible, je crois fermement qu'on traduit avec qui on est et qu'on ne se glisse dans la voix de quelqu'un d'autre qu'avec notre voix propre) mais pour avoir conscience que je prolongeais les pas de quelqu'un d'autre[36].

Lier connaissance, de façon intertextuelle, avec le style d'un auteur à traduire et les voix que lui ont prêtées des traducteurs est une bonne idée mais certaines situations sont complexes. Ainsi, en début de carrière, j'ai lu *Charades* et *Comme un tigre en cage* de J. T. Hospital, traduits par Marie-Odile Fortier-Masek, puis *L'Envolée*, traduit par Mimi Perrin, avant d'entamer la traduction d'*Oyster*. Or, l'éditrice, Françoise Pasquier, souhaitait que ma traduction se démarque de celle de M.-O. Fortier-Masek, qui ne lui convenait pas. Toujours est-il que lire ces textes m'a permis de ressentir le style et l'imaginaire de l'autrice[37].

34 Marie-Françoise Cachin, *La traduction,* Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 2017, p. 30.

35 Sarah Gurcel / Vermande, courriel du 20 mars 2024.

36 *Ibid.*

37 J'ai dû insister pour traduire *Dernières recommandations avant la peste*, car l'éditrice qui

Mon ressenti concernant la multiplicité des traducteurs de D. Payne dont j'ai traduit un très beau roman, *Back to Wando Passo,* est totalement différent. Les relations avec la maison d'édition qui m'avait commandé ce travail ont été difficiles. Par ailleurs, en découvrant des noms de traductrices et de traducteurs réputés associés à ses textes - Françoise Cartano, Brice Matthieussent, Delphine et Jean-Louis Chevalier -, je me suis sentie incluse dans une lignée professionnelle que sous-tend un capital symbolique aussi valorisant que le nom de l'auteur lui-même, que je n'ai jamais rencontré, d'où mon détachement.
Sarah Gurcel/Vermande traduit également pour le théâtre ; dans ce domaine, elle a connu une configuration pour le moins atypique de relation auteur-traducteur : le désir de s'attacher à traduire une dramaturge sur la durée a émané des traductrices, qui ont aussi voulu traduire systématiquement en sa présence. Ici encore, tout est affaire de voix, de rythme et de prosodie :

> Avec la dramaturge écossaise Linda McLean, ça va beaucoup plus loin. Dès la première pièce traduite, dans le cadre d'un partenariat entre Théâtre Ouvert et le Traverse Theatre d'Édimbourg, ma co-traductrice et moi avons eu la chance de rencontrer Linda. Nous sommes devenues amies et dès la deuxième pièce, traduite lors d'une résidence à la Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon, nous avons décidé de ne plus traduire qu'en présence de l'autrice. Linda fait du crochet et cuisine tandis que Blandine [Pélissier] et moi traduisons. Elle ne parle pas français, mais le comprend un peu, et elle a une très bonne oreille. Quand nous butons sur un nœud de traduction, elle nous pose des questions jusqu'à nous faire trouver une solution : c'est une maïeuticienne hors pair[38].

Les raisons d'un attachement contrarié

Attacher les services d'un traducteur à un même auteur paraît donc souhaitable à plusieurs égards. Pourtant, ce cas de figure n'est pas aussi fréquent qu'on pourrait le penser. Le calendrier de publication, la disponibilité du traducteur et la nécessité d'avoir une continuité de revenus, pour tous les intéressés, imposent souvent à un auteur de changer de

avait pris la suite de F. PASQUIER comme directrice littéraire chez Rivages pressentait une traductrice plus en vue et souhaitait, selon ses termes, faire un « coup éditorial ». La traductrice a décliné la commande. Par la suite, je n'ai pas été sollicitée pour traduire *Au Nord de Nulle Part*, ce dont je suis déçue, a posteriori, en raison de l'attachement que j'éprouve pour cette autrice et par fierté professionnelle.

38 Voir note n° 35, je souligne.

traducteur. P. Assouline illustre cette réalité par une anecdote concernant l'écrivain Sandro Veronesi, qui, en apprenant que « sa traductrice française Dominique Vittoz n'était pas disponible, [...] a demandé à Grasset de repousser d'un an la sortie de son prochain livre [...]. Mais finalement ne pouvant surseoir davantage à la publication de son prochain roman *"XY"*, Grasset passera outre le souhait de l'auteur et confiera le texte à un autre traducteur[39] ». Un attachement contrarié par les contraintes économiques, mais également marqué par le caractère asymétrique de la relation auteur-traducteur, si l'on en croit Sylvère Monod qui déplore une inégalité de traitement : « Je voudrais savoir pourquoi, si un traducteur est accusé d'infidélité parce qu'il travaille avec plusieurs auteurs, un écrivain, lui, peut s'afficher sur une estrade flanqué de deux traducteurs avec lesquels il a collaboré[40] ».

Le point de vue des éditeurs sur le principe de continuité varie. Certains n'hésitent pas à y déroger pour faire appel à un traducteur au capital littéraire plus prestigieux. Ainsi, après avoir traduit le deuxième roman de l'écrivain anglo-libyen Hicham Matar[41] pour Denoël, Sarah Gurcel/Vermande a suivi cet auteur chez Gallimard, qui a publié la traduction du texte suivant en 2021. Mais la maison d'édition a aussi choisi de faire traduire H. Matar par Agnès Desarthes puis par David Fauquemberg, deux traducteurs-écrivains :

> Marie-Pierre Gracedieu, qui était alors responsable du domaine étranger chez Gallimard, est une des rares éditrices que j'ai entendu dire publiquement qu'elle n'estimait pas forcément souhaitable qu'un.e traducteur.ice suive un.e auteur.ice. Pour elle, on traduit texte par texte et il s'agit de trouver la bonne personne pour un texte en particulier, un.e auteur.e pouvant changer de voix ou de projet d'écriture d'un livre à l'autre[42].

Il n'est certes pas exclu qu'un écrivain se renouvelle mais la personne qui traduit cet écrivain n'est-elle pas tout aussi capable d'être caméléon ? Le présupposé derrière l'affirmation de l'éditrice est que la flexibilité, l'inventivité de l'un ne se retrouvent pas chez l'autre. Or, l'une des compétences

39 Pierre Assouline, *La condition du traducteur*, Paris, Centre National du Livre, 2011, p. 102.

40 Sylvère Monod, 1994, p. 60, cité dans Jean Delisle, *La traduction en citations, florilège*, Ottawa, Presses de l'université d'Ottawa, 2007.

41 Le premier roman d'Hicham Matar avait été traduit en français par Johan-Frédérik Hel guedj, sous le titre *Au pays des hommes* (Paris, Denoël, 2007).

42 Voir note n° 35.

principales du traducteur réside précisément dans cette capacité ; ce qu'il fait pour traduire différents auteurs, ne peut-il pas le performer pour un seul ? Pour se réinventer, Romain Gary est allé jusqu'à se forger l'identité d'Émile Ajar. Est-il impossible à un traducteur de restituer la singularité stylistique de *La promesse de l'aube* et celle de *La vie devant soi* ? Ralph Manheim, à qui l'on doit *Momo, a novel*, d'Émile Ajar, a aussi traduit *Les contes de Grimm*, *Voyage au bout de la nuit* et *Mein Kampf*, preuve de sa capacité à restituer des projets d'écriture radicalement différents[43]. Le même argument peut aussi bien servir à détacher le lien qui unit, le temps d'une traduction, un artiste à son « double » traduisant !

Conclusion

Dans bien des cas, inscrire la relation auteur-traducteur dans la continuité favorise la confiance et s'avère propice aux échanges avec l'auteur, si tant est que le traducteur en ressente le besoin. Il peut alors remplir pleinement sa fonction de porte-voix chargé de transmettre un écho, enrichi de sa propre interprétation du texte à traduire, au lectorat du pays d'accueil. Qu'un éditeur ou qu'un auteur ne souhaite pas s'imposer les contraintes que suppose le rattachement à un auteur, cela se comprend. Force est cependant de constater qu'il existe une asymétrie entre les prérogatives et les présupposés des uns et des autres : rares sont les traducteurs dont le capital social leur permet de peser sur la décision de préserver la continuité d'une relation auteur-traducteur ; nombreux sont encore ceux qui partent du principe que les auteurs savent mieux qu'eux comment restituer leur œuvre dans une langue étrangère même s'ils ne la maîtrisent pas ou peu. S'il est dangereux d'exagérer et d'idéaliser l'apport et les bénéfices de l'attachement du traducteur à un auteur et à ses écrits, on est porté à croire que la proximité et la complicité empathique ne sauraient nuire à l'œuvre traduite.

La métaphore de l'attachement m'a permis de balayer bon nombre de cas de figure dans mon parcours de recherche autoréflexif. Cet outil notionnel met en relief un réseau de liens socio-économiques mais aussi la dépendance affective plus ou moins forte, plus ou moins intériorisée par le traducteur vis-à-vis de « son » auteur et de l'œuvre dans laquelle il s'est immergé. L'éditeur conserve un pouvoir décisionnaire sur ces attaches, qu'il choisit de maintenir ou de dénouer en fonction de considérations plus ou moins rationnelles et bénéfiques aux uns et aux autres. Toujours est-il que surinvestir cet attachement, pour le traducteur, c'est

43 Travaillant essentiellement du français et de l'allemand vers l'anglais, R. Manheim a aussi traduit Günter Grass, Aimé Cesaire et Peter Handke, qui l'appelait « *mein Übersetzer* », mon traducteur. https://languagecollections-blog.lib.cam.ac.uk/2015/12/07/ralph-manheim/

bien souvent contribuer à un système de domination qui nous relègue à l'arrière-plan et ne nous accorde de reconnaissance que par procuration. C'est l'attache à laquelle renvoie l'expression « traducteur de X ».
Je reste pourtant attachée à cette métaphore de recherche comme outil heuristique et à une méthodologie de la polyphonie qui permet de dégager la valeur de la réflexivité contiguë à la pratique de la traduction littéraire. Ne suis-je pas d'autant plus attachée à mes recherches sur la traduction que je la pratique et qu'elle m'importe à titre personnel ? Reconnaître cet attachement pour ce qu'il est revient à faire preuve de lucidité vis-à-vis de ce qu'est la recherche en sciences humaines - une recherche qui ne peut être entièrement détachée d'un objet que l'on choisit, que l'on construit et que l'on explore avec sa propre humanité rationnelle *et* affective.

Bibliographie

Références théoriques

ARTOZQUI, Santiago, THIERS Nicole, « Un traducteur et son auteur - Dominique Nedellec, Michel Laub » - entretien, in *Translittérature* n°49, Paris, ATLF, printemps 2016, p. 19-30.

ASSOULINE, Pierre, *La condition du traducteur*, Paris, Centre National du Livre, 2011.

BENSOUSSAN, Albert, « L'ombre d'un géant », in *Translittérature* n°18-19 Paris, ATLF, printemps 2000, p. 57-60.

BRES, Yvon, « L'attachement », *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, Paris, Vrin, 2011.

BUHL, Virginie, *La défamiliarisation d'une langue à l'autre : traduire la voix de l'enfant-narrateur en français*. Thèse de doctorat, Paris 3-Sorbonne Nouvelle, École doctorale Sciences du langage, En ligne (accès restreint), http://www.theses.fr/s154268, 2021.

CACHIN, Marie-Françoise, *La traduction,* Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 2017.

COLLOMBAT, Isabelle, « L'empathie rationnelle comme posture de traduction », *TranscUlturAl: A Journal of Translation and Cultural Studies, Translation and Impersonation*, 1 (3), 2010, p. 56-70.

COLLOMBAT, Isabelle, « La traduction comme art d'interprétation ou l'erreur assumée » in *L'erreur culturelle en traduction : lectures littéraires*, in SCHWERTER, Stéphanie, GRAVET, Catherine et BAREGE, Thomas (dir.), Villeneuve d'Asq, Presses Universitaire du Septentrion, 2019.

DELISLE, Jean, *La traduction en citations, florilège*, Ottawa, Presses de l'université d'Ottawa, 2007.

DELISLE, Jean, *Notions d'histoire de la traduction*, Québec, Hermann / Presse de l'université Laval, 2021.

DE WILDE, July, « Guillermo Cabrera Infante et ses traducteurs : une collaboration sans effets ? », trad. rigaud Margaret, in HERSANT, Patrick, (dir.), *Traduire avec l'auteur*, Paris, Sorbonne Université Presses, 2020, p. 237-254.

HELBLING, Hanno, « Cordonnier ou poète ? Quelques remarques sur le métier de traducteur », trad. graf , Marion, in graf, Marion (dir.), *L'*écrivain et son traducteur, en Suisse et en Europe, Carouge-Genève, éditions Zoé, 1998, p. 75-79.

HERSANT, Patrick, « Partager la page : vertus et aléas du travail à deux », in Patrick HERSANT (dir.). *Traduire avec l'auteur*, Paris Sorbonne Université Presses, 2020, p. 7-41.

LOETSCHER, Hugo, « L'autre langue, une paraphrase personnelle », trad. Etienne BARILIER, in GRAF, Marion, (dir.), *L'*écrivain et son traducteur, en Suisse et en Europe, Carouge-Genève, éditions Zoé, 1998, p. 15-21.

MESCHONNIC, Henri, *Poétique du traduire*, Paris, Verdier, 2008.

ost, François, *Traduire, Défense et illustration du multilinguisme*, Paris, Fayard, 2009.

STEINER, George, *Après Babel, poétique du dire et de la traduction*, trad. Lucienne lotringer et Pierre-Emmanuel DAUZAT, Paris, Albin Michel, [1998] 2008.

TYRAS, Georges, « Un traducteur et son écrivain », in *Catalogue La Contre Allée 2008 - 2022*, 2e semestre 2022, en ligne sur https://lacontreallee.com/ consulté le 24 mars 2024.

WUILMART, Françoise, « Le traducteur a-t-il besoin de son auteur ? », in *Translittérature n°48*, Paris, ATLF, été 2015, p. 83-89.

WUILMART, Françoise, « Traducteurs et traductrices », in *Histoire des traductions en langue française - XXe siècle*, Paris, Verdier, 2019, 177-238.

Principales œuvres traduites en français mentionnées dans l'article

CERVERA, Alfons, *Maquis*, trad. G. TYRAS, Paris, La fosse aux ours, 2010.

DONOGHUE, Emma, *Room*, trad. V. BUHL, Paris, Stock, 2011.

grescoe, Taras, *L'Arche des saveurs perdues* [titre provisoire], trad. V. BUHL, Lausanne, Noir-sur-Blanc, à paraître.

LAUB, Michel, *Journal de la chute*, trad. D. nedellec, Paris, Buchet-Chastel, 2014.

MATAR, Hisham, *Ananotmie d'une disparition*, trad. S. gurcel/vermande, Paris, Gallimard, 2011.

MORRISON, Toni, *Délivrances*, trad. C. lafferiere, Paris, Christian Bourgois, 2015.

PAYNE, David, *Wando Passo*, trad. V. buhl, Paris, Belfond, 2007.

sattin, Anthony, *Lawrence d'Arabie, jeunesse d'une légende*, trad. V. buhl, Lausanne, Noir-sur-Blanc, 2018.

SZALAY, David, *Turbulences*, trad. E. gomez, Paris, Albin Michel, 2020.

TURNER HOSPITAL, Janette, *Au nord de nulle part*, trad. M.-O. fortier-masek, Paris, Rivages, 2006.

TURNER HOSPITAL, Janette, *Dernières recommandations avant la peste*, trad. Virginie buhl, Paris, Rivages, 2004.

TURNER HOSPITAL, Janette, *Le désert des Opales*, trad. Virginie buhl, Paris, Rivages, 2001.

VERONESI, Sandro, *XY*, trad. J.-P. manganaro, Paris, Grasset, 2014.

Notice biographique

Virginie Buhl est MCF à l'Université Marie et Louis Pasteur à Besançon. Elle se partage entre la recherche-création en traductologie sur corpus littéraires et la didactique de la traduction professionnelle en filière LEA. Ancienne élève de l'ENS Fontenay-St-Cloud (aujourd'hui ENS Lyon), elle enseigne l'anglais, la traduction et donne des ateliers d'écriture créative. Agrégée d'anglais et titulaire d'un doctorat en recherche-création et traductologie de l'ESIT-Paris 3 Sorbonne Nouvelle, elle est traductrice littéraire indépendante et ses traductions sont publiées par plusieurs éditeurs français, dont Noir-sur-Blanc, Buchet-Chastel, Leduc-Charleston, Payot-et-Rivages.

SE PENSER EN S'ÉCRIVANT : CATHERINE MILLET ET L'EM-PRISE DE LA JALOUSIE

Christine Larroque
Université de Rennes 2

Résumé
Cet article analyse la manière dont Catherine Millet explore la jalousie dans son œuvre autobiographique. Loin d'un simple affect, la jalousie devient opérateur réflexif. L'écriture permet un nouage du corps, du langage et du désir, révélant une subjectivité en crise, mais aussi en construction critique.
Mots-clés : jalousie, autobiographie, écriture, subjectivité, Catherine Millet

Abstract
This article analyzes how Catherine Millet explores jealousy in her autobiographical work. Far from being a mere emotion, jealousy becomes a reflexive operator. Writing enables a tension between body, language, and desire, revealing a subjectivity in crisis and in critical reconstruction.
Keywords : jealousy, autobiography, writing, subjectivity, Catherine Millet

Resumen
Este artículo analiza cómo Catherine Millet explora los celos en su obra autobiográfica. Lejos de ser un mero afecto, los celos se convierten en un operador reflexivo. La escritura permite una tensión entre cuerpo, lenguaje y deseo, revelando una subjetividad en crisis y en proceso de construcción crítica.
Palabras clave : celos, autobiografía, escritura, subjetividad, Catherine Millet

Introduction

Avec *Jour de souffrance*[1], Catherine Millet engage une expérience singulière de mise à nu littéraire. Ce texte explore une dimension radicale de l'intime : celle de la jalousie, non pas comme anecdote biographique, mais comme événement psychique majeur. Ce que Millet livre ici, c'est l'irruption d'un réel dans l'ordre supposé stable d'une vie partagée, l'effraction d'un savoir insupportable qui désorganise le corps, altère la perception et fissure les certitudes d'un sujet jusque-là convaincu de sa maîtrise. *Jour de souffrance* ne reconstruit pas une histoire, mais enregistre les séismes d'un temps disloqué, suspendu, où le langage devient la seule tentative de consistance.

Ce n'est pas tant de son expérience que Catherine Millet parle que de ce que cette expérience oblige à réinventer du sujet. Ce n'est pas un *je* qui se raconte, mais un *je* qui vacille, qui se diffracte, qui se cherche dans la langue. L'écriture ne vise pas à recomposer une image de soi, mais à traverser des images devenues sans recours. C'est une parole de l'après-coup, une parole sans apaisement, marquée par l'obsession et les réminiscences hallucinées. Le passé ne s'y présente pas comme un récit linéaire, mais comme une matière brute, morcelée, travaillée par des forces pulsionnelles.

Catherine Millet, fondatrice et directrice de la revue *Art Press*, est une critique de renom spécialisée dans l'art contemporain. Son écriture s'inscrit dans un champ où le regard analytique sur l'œuvre d'art fonde une méthode. Dans ses textes sur Jörg Immendorff, Yves Klein, Barnett Newman, Ad Reinhardt, Salvador Dalí ou encore Jackson Pollock, elle a exercé un œil aigu, attentif aux formes, aux ruptures, à la précision du geste. Cette discipline du regard se prolonge dans sa démarche autobiographique : observer sa propre vie comme une composition, un agencement de détails, un montage de signes à décrypter, tel est son projet. La méthode est la même : il s'agit de scruter, sans illusion ni lyrisme, ce que produit une expérience dans un corps et dans une langue.

Ainsi, l'œuvre autobiographique de Millet ne relève pas d'une confession, mais d'une entreprise de formalisation. Chaque livre explore une strate de l'existence, une coupe subjective, un fragment d'histoire où se nouent le corps, le désir, et la faille. *Jour de souffrance*, au sein de cet ensemble, occupe une place centrale : il déploie une temporalité de crise, met en scène un corps morcelé, et fait surgir un sujet ébranlé dans son noyau le plus intime.

Ce texte ne cherche pas un jour de consolation. Il ne cherche pas non plus à rétablir une cohérence narrative. Il opère plutôt une mise à plat,

1 Catherine Millet, *Jour de souffrance*, Paris, Flammarion, 2008.

une exploration clinique de l'inacceptable. La jalousie s'y écrit dans le temps de son ressassement, dans la violence de ses retours, dans la désorganisation qu'elle impose. Ce que produit *Jour de souffrance*, c'est un espace où la subjectivité se reformule au contact de ce qui la déborde, de ce qui l'altère.

C'est en ce sens que nous posons l'hypothèse d'une autothéorie à l'œuvre dans ce texte. Non pas une théorie sur soi, comme discours autoréflexif clos, mais une élaboration à partir de soi, à partir d'un sujet traversé par l'expérience, qui fait de l'écriture un lieu d'analyse, de déplacement et de connaissance. Il s'agit de comprendre comment, à travers cette traversée de la jalousie, Catherine Millet met en forme une pensée, où l'intime devient le laboratoire d'une vérité sans garantie.

Notre objectif, dans ce travail, est de montrer comment *Jour de souffrance* constitue un moment où le langage permet de border une crise, où l'écriture soutient une subjectivité divisée, et où le réel impose une nouvelle économie du corps et du temps. Nous organiserons notre démonstration en trois temps : d'abord, en examinant comment le texte construit un après-coup et l'écriture d'un corps morcelé, ensuite, en donnant à saisir le dispositif de dédoublement subjectif qui traverse le récit ; enfin, en interrogeant la fonction de vérité de cette écriture, entre savoir inconscient, esthétique et éthique.

L'après-coup comme scène, écrire depuis un corps morcelé

L'écriture de *Jour de souffrance* est marquée par une temporalité éclatée, non chronologique, qui fait de l'après-coup la véritable scène de l'élaboration subjective. La jalousie, ressaisie avec retard, impose un temps qui n'est ni linéaire ni maîtrisable : elle hante, elle revient, elle empoisonne le présent de ses résurgences imaginaires. Cette temporalité trouée s'oppose à la narration classique : il ne s'agit pas de reconstituer une histoire, mais de dire l'épreuve du temps désarticulé, celui de la mémoire affectée, celui d'un réel qui échappe à toute capture.

Millet adopte ici une structure narrative fragmentaire, faite de reprises, de dérives, de plongées répétitives dans les mêmes scènes revisitées, toujours mouvantes. Les scènes infidèles sont imaginées, réinterprétées, rejouées intérieurement avec une intensité délirante, que seule l'écriture permet de contenir. La jalousie n'est pas une passion qui envahit le récit, elle en est l'architecture, le cœur battant. Elle dicte son rythme, sa syntaxe, ses ruptures. Loin d'être vaincue, elle est relue, reformulée, comme si elle ne cessait d'incendier le sujet dans le présent de son écriture.

Ce temps disjoint est aussi le temps du trauma. Le *jour* du titre n'est pas un moment localisable, mais une durée indéfinie de souffrance, étirée,

répétée, qui défait l'ordre symbolique. La narratrice décrit son expérience comme un basculement, une dislocation. Il n'y a aucune résolution à attendre, mais la nécessité de faire avec la langue pour que cette désorganisation ne conduise pas à la chute, à la dissolution du sujet. Le texte agit ainsi comme une surface de maintien, une tentative de suturer ce qui est défait par la jalousie.

Le corps est le lieu de cette effraction. Il est perçu comme dissous, sans bord, ouvert à tous les affects. La jalousie produit une perte de repère, une impossibilité à contenir ce qui le bouleverse et le traverse. Le corps se fait réceptacle d'images insoutenables, il réagit physiquement par la douleur, le froid, la paralysie, « mon corps s'ouvrait à une vague glaciale[2] », nous dira-t-elle. Le sentiment engage une véritable dépossession de soi proche de l'expérience des mystiques[3]. Ce que Millet appelle « crise », n'atteint pas la seule conscience amoureuse : elle remet en question l'unité même du sujet. Face à cela, l'écriture opère comme bordage symbolique. Elle offre un espace pour donner forme à une série de fragments, d'éclats de corps, de pensées obsédantes. Le langage devient surface de projection, travail de composition, presque plastique, où les mots sertissent le corps. La comparaison avec l'art visuel, omniprésente dans le style de Millet[4], prend ici tout son sens : il s'agit de cadrer, d'encadrer, de découper une matière brute, d'en faire un objet lisible, transmissible.

Ce que Millet écrit, c'est un corps-texte, traversé par la pulsion scopique, exposé au regard, décomposé par l'imaginaire. Ce n'est pas un corps raconté, mais un corps affecté par le langage. Il y a là une forme de matérialité du discours : le corps n'est pas dans le récit, il est le récit. Il est travaillé par le fantasme, par la répétition, par l'effort même de nomination. Ainsi, l'écriture de *Jour de souffrance* ne raconte pas la jalousie : elle l'incarne, elle la performe, elle en expose sa logique. Cette logique est celle d'un sujet qui ne se pense pas dans une continuité. Le texte devient alors un lieu d'expérimentation : de la mémoire, du temps, du corps. Et c'est à ce titre qu'il participe d'une autothéorie en acte : parce qu'il met en œuvre une élaboration singulière, située, incarnée, d'un sujet qui tente de mordre sur un réel inaccessible.

La scène jalouse, lieu d'un dédoublement

L'une des forces de *Jour de souffrance* réside dans la construction d'un dédoublement subjectif. Face à la tempête intérieure déclenchée par la jalousie, l'auteure invente une figure réflexive : celle de l'Observatrice. Cette

2 Catherine Millet, *Jour de souffrance*, Paris, Flammarion, 2008, p. 189.
3 Florence Wilder, *Un provocant abandon*, Paris, Desclée De Brouwer, 2004, p. 11-43.
4 Catherine Millet, *L'art contemporain en France*, Paris, Flammarion, 1997.

instance distanciée regarde, décrit, dissèque une souffrance d'une grande intensité. Ce clivage, entre celle qui vit et celle qui écrit est l'une des conditions de la possibilité d'une écriture où la narratrice n'advient pas comme sujet unifié mais comme figure tiraillée par des affects qui la submergent. La jalousie, dans cette configuration, devient le lieu d'une structure de subjectivation. Elle provoque un éclatement du moi, une prolifération de scènes imaginaires où la narratrice assiste à ce qu'elle redoute le plus : les plaisirs de l'autre et surtout l'exclusion de son propre corps du regard de l'autre[5]. C'est en cela que la figure de l'Observatrice a son importance : elle maintient la possibilité d'une énonciation. Sans elle, il n'y aurait que ravage. Ce dédoublement n'est pas isolé dans *Jour de souffrance :* il traverse l'œuvre autobiographique de Millet. Dans *Dalí et moi*[6], ce sont des figures artistiques masculines qui viennent occuper cette fonction d'extériorité réfléchissante. En s'identifiant à des artistes de façon oblique, en les analysant, en les rêvant, Catherine Millet déplace son regard. Le transfert qu'elle opère sur Dalí ou Lawrence[7] devient une scène d'invention : elle ne s'approprie pas ces figures, elle s'y frotte, s'y confronte, s'y élabore. Lire, regarder, admirer : autant de manières de se déplacer hors de soi pour mieux y revenir.

De même, *Riquet à la houppe, Millet à la loupe*[8] pousse plus loin encore ce geste de diffraction. En convoquant le conte de Perrault, Millet interroge les assignations sociales liées à la beauté, à l'apparence, au nom. Le jeu sur l'étymologie de son propre patronyme (*mi-laids, mi-beaux*) devient un point d'ancrage pour penser l'identité[9] comme mythe personnel[10]. La revendication d'un lien entre laideur et intelligence n'est pas une posture de revanche, mais une manière de subvertir les normes. La figure de Riquet, difforme mais séduisant par l'esprit, devient l'emblème d'une subjectivation qui ne passe ni par l'image ni par la conformité à une norme. Dans tous ces textes, le dédoublement du sujet n'est en aucun cas un artifice narratif : il constitue une topologie interne. Il y a toujours chez Millet

5 Marguerite Duras, *Le ravissement de Lol V. Stein*, Paris, Gallimard, 1964, p. 65-131.

6 Catherine Millet, *Dalí et moi*, Paris, Gallimard, 2005.

7 Catherine Millet, *Aimer Lawrence*, Paris, Flammarion, 2017.

8 Catherine Millet, *Riquet à la houppe, Millet à la loupe*, Paris, Gallimard, 2003.

9 François Jullien, *Il n'y a pas d'identité culturelle*, Paris, L'Herne, 2017. Il précise p. 19-20 : « […] d'où lui vient, par compensation, la vocation de la littérature : face à la science et la philosophie comme quête répondant à cette exigence, la littérature récupère l'*individuel* qu'a laissé tomber l'universel : en évoquant *une* émotion, en racontant "une vie"; en même temps qu'elle récupère l'*ambigu*, lui qui est inhérent à la vie, même et qu'a laissé tomber l'*absolu* enfanté par cette abstraction.»

10 Sigmund Freud, *Le mythe individuel du névrosé : ou la névrose comme mythe individuel*, J. Laplanche (éd. et trad.), in *Résumé des conférences de psychanalyse* (1909), Paris, PUF, 1985, p. 215-226.

un écart entre celle qui éprouve et celle qui met en forme. Ce clivage est au fondement d'une éthique de l'écriture : non pour fuir l'affect, mais pour le rendre pensable. Il ne s'agit pas d'annuler la souffrance, mais de lui offrir une scène, une adresse, une forme qui permette au sujet de tenir dans sa division.

L'écriture devient alors le lieu d'une partition entre ces deux figures. Elle ne cherche pas à les réconcilier, mais à articuler leur coexistence. Dans *Jour de souffrance*, la jalousie y est l'épreuve d'un regard intérieur devenu insoutenable. La narratrice devient spectatrice de son propre effondrement, doublement exposée à la scène fantasmatique qu'elle imagine et qu'elle écrit.

Enfin, il faut souligner que ce dédoublement n'est pas uniquement psychique : il est aussi esthétique[11]. Le choix d'une écriture froide, précise, presque désincarnée, participe de cette scission. Le style devient lui-même instance qui signe un écart. Il réduit les possibilités d'identification, il produit une forme d'objectivation qui protège tout en révélant.

En cela, le dédoublement ne renvoie pas à une quelconque structure pathologique, mais à une création pour vivre. Il permet d'inventer un lieu où le sujet, morcelé, affecté, peut se tenir dans l'existence. Et ce lieu, c'est précisément l'écriture qui devient une scène où la vérité ne se montre pas toute, mais se trame dans le travail du style, du regard et dans l'invention d'une forme.

Écriture et vérité du sujet

Ce que *Jour de souffrance* donne à lire, au-delà de l'épreuve subjective, c'est une conception singulière de la vérité, non pas comme restitution, mais comme élaboration partielle, localisée, performative. Chez Catherine Millet, écrire ne consiste pas à restituer le vrai, mais à produire une forme « juste» dans laquelle le sujet peut apparaître dans son inconsistance, dans sa faille, dans ce qui justement ne peut se dire qu'à travers l'écrit. La vérité du sujet n'est jamais donnée : elle s'élabore, elle se déploie dans le mouvement même de l'écriture, dans son style, ses choix de montage, ses ellipses.

Loin d'un narcissisme ou d'une complaisance, l'écriture autobiographique de Millet s'ancre dans une éthique du regard et de la distance. Elle observe sa vie comme elle observe une œuvre d'art : avec méthode, froideur et précision. La froideur du style, qui a pu être critiquée, est en réalité le dispositif même qui permet à cette vérité d'advenir .

11 Pierre Soulages, Écrits et propos, J.-M. Le Lannou, (éd.), Gallimard, 2009, p. 230. L'ouvrage rapporte un propos de Pierre Soulages : « Les choix esthétiques ont des répondants éthiques. La théorie découle de l'œuvre, lui est en quelque sorte implicite.»

Cette posture est indissociable de la pratique critique de Catherine Millet. Dans ses textes sur l'art contemporain, elle s'est formée à une lecture formelle, rigoureuse, souvent exigeante. Cette exigence rejaillit sur sa propre écriture littéraire. Elle ne s'abandonne pas à la langue, elle la sculpte. Elle ne cherche pas l'effet, elle cherche la justesse. Ainsi, chaque mot est choisi, pesé, articulé à un ensemble, comme dans une construction plastique. Le récit devient un espace d'exposition, au sens muséal du terme : un lieu où se montre, sans fard, un sujet dans son *Métier de vivre*[12]. Mais cette objectivation ne débouche jamais sur une clôture. Il ne s'agit pas de se fixer, de se figer dans une identité. Bien au contraire : écrire, chez Millet, c'est précisément s'extirper d'une image de soi, échapper à l'illusion d'un moi unifié. Elle affirme elle-même que l'écriture lui permet de « se débarrasser de soi[13] ». Il ne s'agit pas d'un effacement, mais d'un déplacement. Ce que l'on abandonne, c'est la croyance dans un sujet déjà là. Ce que l'on gagne, c'est une forme de consistance nouvelle, symbolique, adossée au langage.

Cette conception de la vérité rejoint le concept lacanien du sinthome[14][15], dans la mesure où l'écriture ne vient pas dire le vrai, mais faire tenir un sujet. Elle devient un nœud, un point de capiton, une manière de border le réel là où il fait trou. Le texte n'est pas interprétatif : il est structurant. Il permet à quelque chose de se poser, de se déposer, dans un espace où le sujet ne cesse de se rejouer. En cela, l'écriture chez Millet n'est pas seulement réflexive, elle est aussi clinique. Elle travaille les failles, le vacillement. Elle les met en forme, non pour les annuler, mais pour les rendre pensables et supportables.

La non-linéarité du récit, la fragmentation des séquences, les boucles répétitives sont caractéristiques de cette écriture singulière. *Jour de souffrance* ne suit pas un développement qui serait conforme à la logique classique, mais épouse les mouvements de l'inconscient, les retours du refoulé, les échappées de la mémoire. Cette structure formelle, rigoureuse et mouvante à la fois est l'expression même d'une vérité qui ne se laisse saisir.

Cette vérité-là est aussi, selon les mots de Freud, un mythe individuel. Elle relève du montage, de la fiction au sens analytique : non comme mensonge, mais comme construction signifiante. Ce que Millet écrit, ce ne sont pas des faits, ce sont des vérités, traversées par l'inconscient.

12 Cesare Pavese, *Le métier de vivre,* M. Rueff (trad.), Paris, Gallimard, 1983.

13 Catherine Millet, *Jour de souffrance,* Paris, Flammarion, 2008, p. 63.

14 Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre XXII : Le sinthome* (1975–1976, J.-A. Miller (éd.), Paris, Seuil, 2005.

15 Marie-Jean Sauret, *L'effet révolutionnaire du symptôme*, Ramonville-Saint-Agne, Érès, 2008.

Le récit devient un espace où les fantasmes, les images, les refoulements trouvent une scène.

Dans ce processus, le corps occupe une place centrale. Il n'est pas objet de description, mais matière de l'écriture. Ce corps dont les limites sont incertaines, traversé par la jalousie, affecté par l'absence, est saisi et serti par les mots. L'écriture ne le raconte pas : elle le fabrique. Elle lui donne une tenue, une surface, une existence symbolique. En ce sens, l'écriture n'est pas secondaire à l'expérience : elle est ce qui fait exister le corps, ce qui l'arrache au chaos.

Ainsi, la vérité qui se joue chez Millet n'est pas psychologique. Elle est formelle. Elle se situe dans l'agencement, dans le choix des mots, dans la texture du texte. Elle ne vise pas l'authenticité, mais l'existence du sujet. Et cette tenue est toujours précaire, vacillante, dépendante du travail de la langue, du regard porté sur soi, et de la capacité à supporter cette exposition. C'est cette tension, entre dévoilement et retrait, entre élucidation et opacité, qui fait de l'œuvre de Catherine Millet un espace d'élaboration unique, où se pense une subjectivité contemporaine dans son irréductible division.

Conclusion

L'œuvre autobiographique de Catherine Millet, et tout particulièrement *Jour de souffrance*, s'impose comme une tentative singulière de penser le sujet à l'épreuve de sa propre faille. À rebours des narrations de soi classiques, Millet ne propose ni introspection psychologique ni narration linéaire. Elle construit un espace littéraire où l'intime devient le lieu d'une performance où s'expose un sujet divisé, en crise par l'irruption du réel. Ce que la jalousie rend manifeste, ce n'est pas seulement une passion destructrice, c'est la défaillance du moi, la fragilité des constructions imaginaires, l'instabilité du rapport au corps et au langage.

Dans *Jour de souffrance*, l'écriture ne vient pas panser une blessure : elle en prend acte, elle l'ordonne, elle la borde sans la refermer. Elle maintient avec force et constance une position d'énonciation malgré la dislocation subjective. Cette écriture est aussi ce qui permet à un savoir de s'élaborer : un savoir sur les affects, sur le corps, sur la division subjective, mais aussi sur ce que peut l'écriture lorsqu'elle est confrontée à ce qui excède le dicible.

Ce savoir n'est ni théorique au sens classique, ni purement littéraire. Il est autothéorique : il émerge de l'expérience, mais ne s'y enferme pas. Il la travaille, il la met en forme, il en extrait des lignes de failles et de pensée qui ne se réduisent ni à la vie de l'auteur ni à une vérité qui serait universalisable. Cette autothéorie est traversée par l'inconscient : elle laisse place à ce qui échappe, à l'innommable et à ce qui insiste.

En ce sens, *Jour de souffrance* n'est pas seulement un récit de crise, mais un véritable dispositif de subjectivation, au sens d'Agamben[16] : un espace de tension entre désorganisation et structure, entre effondrement du sujet et invention d'un lieu depuis lequel une énonciation est rendue possible. Loin d'un exercice de maîtrise, l'écriture opère comme une zone d'exposition, une surface sur laquelle le corps excité devient pensable, lisible, soutenable. Ce n'est pas un sujet unifié qui se raconte, mais un sujet diffracté qui cherche à tenir dans et par le langage. Ce qui se produit dans ces pages, c'est moins un témoignage qu'une expérimentation où le langage, en sa matérialité, devient l'espace même de la survie psychique.

C'est en cela que l'on peut parler d'autothéorie : non pas théorie de soi, ni simple élaboration littéraire, mais production d'un savoir situé, traversé par l'inconscient, par le fantasme, par la faille. Ce savoir émerge de l'expérience sans s'y clore ; il la transfigure, il en extrait une pensée qui ne se laisse réduire ni à la vie d'un individu ni à un savoir théorique établi. L'autothéorie n'est pas un commentaire : elle est une écriture qui fait acte, une écriture qui invente, qui performe, qui fait place à ce qui échappe.

En cela, Catherine Millet rejoint une lignée d'écrivains — de Rousseau à Genet, de Duras à Joyce — qui ont su faire de l'écriture une expérience de vie[17], un lieu d'invention du sujet, et pas seulement de sa représentation. Le motif de la jalousie devient le révélateur d'une topologie subjective, une scène où le sujet, confronté à l'altérité radicale de l'autre, doit réinventer sa propre place, son propre corps, sa propre voix.

L'écriture autobiographique de Catherine Millet, et *Jour de souffrance* en particulier, nous oblige ainsi à repenser les frontières entre littérature, psychanalyse et théorie. Il faut aussi considérer que l'entreprise de Catherine Millet dépasse de loin la seule dimension autobiographique. Par son refus de la fictionnalisation, par sa fidélité au réel, par son style précis jusqu'à la crudité, elle invente une écriture qui interroge les conditions mêmes du dire sur soi.

Là réside peut-être la valeur éthique et théorique de son œuvre : dans ce refus de l'illusion, dans cette confrontation obstinée à ce que parler de soi engage, dans cette volonté de faire apparaître ce qui ne peut se dire autrement qu'en se reformulant sans fin. La jalousie devient ainsi l'opérateur d'une écriture du désordre, mais aussi de la construction, non pas de soi comme unité, mais de soi comme effet de langage, comme sujet à réinventer au fil de l'énonciation.

Pour terminer, nous soulignerons que l'œuvre de Catherine Millet ouvre

16 Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?,* M. Rueff (trad.), Paris, Rivages, 2007.

17 Catherine Millot, *La vocation de l'écrivain*, Paris, Gallimard, 2007.

un espace où le corps, le langage, le désir et le manque se nouent autrement, dans une langue qui ne cherche pas à dire le vrai, mais à écrire un sujet dans sa vérité : celle d'une division, d'une liberté assumée, rendue lisible et soutenable, par la force d'un style, le style d'un sujet.

Bibliographie

AGAMBEN, Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, trad. Martin Rueff, Paris : Rivages, 2007.

ASSOUN, Paul-Laurent, *L'excitation et ses destins inconscients*, Paris : PUF, 2013.

ASSOUN, Paul-Laurent, *Leçons sur la jalousie*, Paris : Ellipses, 2015.

AUBRY, Gwenaëlle, *Saint Phalle. Monter en enfance*, Paris : Stock, 2021.

DURAS, Marguerite, *Le ravissement de Lol V. Stein*, Paris : Gallimard, 1964.

FREUD, Sigmund, « Le clivage du moi dans les processus de défense », in *L'Homme Moïse et la religion monothéiste* (1938), trad. André Berman, Paris : Gallimard, 1984.

FREUD, Sigmund, « Le mythe individuel du névrosé : ou la névrose comme mythe individuel», éd. et trad. Jean Laplanche, in *Résumé des conférences de psychanalyse* (1909), Paris : PUF, 1985.

FREUD, Sigmund, « La jalousie, la paranoïa et l'homosexualité», trad. Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, in Névrose, psychose et perversion (1922), Paris : PUF, 1991.

FREUD, Sigmund, « Pulsions et destins des pulsions», trad. Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, in *Métapsychologie* (1915), Paris : PUF, 2010.

GORI, Roland, *Logique des passions*, Paris : Flammarion, 2006.

LACAN, Jacques, *Le Séminaire, livre XX : Encore* (1972–1973), texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris : Seuil, 1975.

LACAN, Jacques, *Le Séminaire, livre XXIII : Le sinthome* (1975–1976), texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris : Seuil, 2005.

MILLET, Catherine, *L'art contemporain en France*, Paris : Flammarion, 1997.

MILLET, Catherine, *Riquet à la houppe, Millet à la loupe*, Paris : Gallimard, 2003.

MILLET, Catherine, *Dalí et moi*, Paris : Gallimard, 2005.

MILLET, Catherine, *Jour de souffrance*, Paris : Flammarion, 2008.

MILLET, Catherine, *Une enfance de rêve*, Paris : Flammarion, 2014.

MILLET, Catherine, *Aimer Lawrence*, Paris : Flammarion, 2017.

MILLOT, Catherine, *La vocation de l'écrivain*, Paris : Gallimard, 2007.

PAVESE, Cesare, *Le métier de vivre*, trad. Martin Rueff, Paris :

Gallimard, 1983.

SAURET, Marie-Jean, *L'effet révolutionnaire du symptôme*, Toulouse : Érès, 2008.

SAVARD-CORBEIL, Mathilde, « L'autothéorie comme forme d'engagement de la littérature contemporaine», *Revue critique de fixxion française contemporaine*, n 27, 2023, https://doi.org/10.4000/fixxion.13271.

VOLLAND, Hannah, L'écriture de soi comme forme de connaissance », *Revue critique de fixxion française contemporaine*, n°27, 2023, https://doi.org/10.4000/fixxion.13456.

WILDER, Françoise, *Un provocant abandon*, Paris : Desclée De Brouwer, 2004.

Notice biographique

L'auteure est enseignante certifiée en sciences et techniques médico-sociales qui travaille dans l'enseignement catholique en post-bac dans la formation au Brevet de Technicien Supérieur en Économie Sociale Familiale. Elle possède quatorze ans d'expérience en tant que formatrice d'enseignants et sa spécialisation est l'analyse des pratiques professionnelles dans les champs éducatif et social. Actuellement doctorante en psychologie à l'université Rennes 2, elle réalise une thèse en psychologie sur l'œuvre de Catherine Millet sous la direction du professeur Alain Abelhauser.

PENSER LA PRATIQUE DE LA PHOTOGRAPHIE DANS LES AUTOPORTRAITS CONTEMPORAINS

Martine Cornet
Chercheuse associée, C.E.R.E.S, Institut catholique de Toulouse

Résumé

La philosophie semble redoubler d'intérêt pour l'histoire de l'art, et notamment pour le biographique, lui consacrant des études d'où émerge le concept de « phénoménologie féministe ». Dans les pas de Simone de Beauvoir, l'engagement féministe se dote ainsi d'une nouvelle approche du sensible en lien avec la pratique de l'autothéorie : un sujet féminin (notamment) pourrait se construire par la lecture et l'écriture d'œuvres autobiographiques. Par ailleurs, fuir l'étiquetage des genres, créer un langage neuf, à la fois pictural, cinématographique, photographique, atteindre une grande puissance émotionnelle, rentrerait dans le projet ambitieux d'artistes contemporains tentés par l'autoportrait.
Mots-clés : autoportrait, contemporain, philosophie, photographie, construction de soi.

Abstract

Philosophy seems to have redoubled its interest in the history of art, and in particular in the biographical, devoting studies to it from which the concept of « feminist phenomenology» emerges. In the footsteps of Simone de Beauvoir, feminist commitment thus adopts a new approach to the sensible in connection with the practice of self-theory: a female subject (in particular) could be constructed by reading and writing auto-biographical works. Moreover, escaping the labeling of genres, creating

a new language, at once pictorial, cinematographic, photographic and achieving great emotional power, would be part of the project of contemporary artists tempted by the self-portrait.
Keywords : self-portrait, contemporary, philosophy, photography, self-construction.

Resumen

La filosofía parece haber redoblado su interés por la historia del arte, y en particular por la biográfica, dedicándole estudios de los que emerge el concepto de « fenomenología feminista». Siguiendo los pasos de Simone de Beauvoir, el compromiso feminista adopta así un nuevo enfoque de lo sensible en relación con la práctica de la autoteoría: un sujeto femenino (en particular) podría construirse leyendo y escribiendo obras autobiográficas. Además, escapar del etiquetado de géneros, crear un nuevo lenguaje, a la vez pictórico, cinematográfico, fotográfico, para alcanzar un gran poder emocional, formaría parte del ambicioso proyecto de los artistas contemporáneos tentados por el autorretrato.
Palabras clave : autorretrato. contemporáneos, filosofía, fotografía, autoconstrucción.

Introduction

Au XXIe siècle, le terme « autobiographie » est lié à l'évolution du paysage littéraire où lecture et écriture se personnalisent toujours plus. Il porte la trace de ses extensions pour désigner tout texte dans lequel un individu « réel » a parlé de sa vie, quels que soient la fonction et le contenu de ce texte. Dès le XIXe siècle, l'invention puis la pratique de la photo ont permis à des artistes de la scène française et internationale d'approcher « l'exact » reflet de la réalité. Les récits de soi se trouvent enrichies de l'apport des nouvelles technologies concernant la photographie. Au XIXe siècle, si la plume du romancier dialoguait avec le pinceau du peintre au sein de l'esthétique romanesque réaliste, l'usage du pinceau d'un peintre (homme ou femme) tend à se rapprocher de celui d'un appareil photographique. Pourtant, comme pour l'autobiographie traditionnelle, l'écriture de soi en images pose la question de son rapport à la vérité. Par ailleurs, l'existentialisme semble s'être absenté de la philosophie mais, dans nombre d'autoportraits contemporains, le concept du fragmentaire associé à l'esthétique du discontinu, reste tributaire d'une approche métaphysique du temps, pensée au siècle dernier, puis diffusée dans des domaines artistiques variés. Le contact de l'art visuel et de la philosophie se pose ainsi de manière complexe.

Regardez-moi, il va peut-être se passer quelque chose…
Ce titre est celui de l'exposition consacrée aux photomatons d'Alain Baczynsky[1]. Il traduit l'idée que « quelque chose » devait apparaître de notre observation des clichés réalisés par l'artiste, ou devrait se produire pour le spectateur au contact visuel de son oeuvre. Or, le 15 mai 1981, sa photo d'identité représente un cadre blanc, une page laissée blanche avec écrit au verso « ne rien pouvoir écrire », subtil paradoxe.

Trois photos-portraits d'Alain Baczynsky, musée Centre Pompidou.

Regardez, il va peut-être se passer quelque chose 03 mars 1981

Regardez, il va peut-être se passer quelque chose 20 janvier 1981

Regardez, il va peut-être se passer quelque chose 16 décembre 1980

De même, son photo-portrait du 20 janvier 1981 est resté blanc, mentionnant au verso une femme nommée « Danielle » et des questions : « Que peut-elle représenter pour moi ? » Ces annotations suppléeraient l'absence d'écriture photographique, peut-être ce « Rien dans l'image pour rendre compte du malheur passé, ou de l'espérance[2] ». Ces mots disent aussi le « désespoir de l'image, et pire qu'une image floue ou voilée : une image fantôme[3]. »
La photographie doit toujours être prise en compte, même si elle n'est pas l'élément déclencheur du récit. Une autobiographie peut être provoquée par le deuil de l'image ou le regret de « photos ratées », selon H. Guibert : « De photos que je n'ai pas pu faire, de photos qui se sont révélées invisibles, fantomatiques et donc j'ai essayé d'écrire pour retrouver le sentiment que j'avais voulu donner avec ces photos […] de rattraper ce que je n'avais pas réussi avec la photo[4]. Le romancier précise : « Voilà que

1 https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/cdLpA7. Pour chaque photomaton cité dans cet article, nous avons retranscrit un extrait du texte écrit par Baczynsky au dos de ses autoportraits photographiques. Nous n'avons pu reproduire les textes écrits au verso des œuvres, elles sont visibles sur le site du Centre Pompidou, consulté en juillet et septembre 2025.
2 Annie Ernaux, *La Place*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1986, p. 70.
3 Hervé Guibert, *L'Image fantôme*, Paris, Minuit, 1981, p. 17-18.
4 Voir l'entretien radiophonique consacré au roman *L'Image fantôme*, le 1er octobre 1981,

la photographie est non seulement prise en compte, dans un livre sans photographies, mais […] elle devient un support, un fait d'écriture[5]. » Un roman sans photographies qui fonctionnerait comme l'autoportrait d'A. Baczynsky en images, articulant document et fiction selon le principe de l'autofiction.

La photo d'identité et son mode usuel d'exécution, le photomaton, interrogent les problématiques relatives à l'identité. Roland Barthes affirmait : « la Photographie, c'est l'avènement de moi-même comme autre : une dissociation retorse de la conscience d'identité[6]. » Une anecdote vécue par le personnage de *L'Image fantôme* lui donne raison : À dix ans d'intervalle, celui-ci compare deux photos, l'une du 22 juin 1967, et l'autre du 21 juin 1977 venant s'agrafer sur sa nouvelle carte d'identité : « je me retrouvai avec ces deux photos côte à côte, ces deux visages qui n'avaient rien à voir étaient de deux personnes différentes. Un écart de dix ans. […] Je demandai à récupérer mon visage antérieur. C'était peut-être la seule photo que je possédais de moi à cet âge-là, avec cette tête-là, quelqu'un d'autre[7]. » La carte d'identité ne serait-elle pas une image objective et validée de soi ? « Rien de tel qu'une photo objective, du genre Photomaton, pour faire de vous un individu pénal, guetté par la police[8] », a pourtant déclaré Roland Barthes. Or, à la frontière de la Friedrich Strasse, lors du contrôle d'un douanier, le même narrateur de *L'image fantôme* comprend que sa photo n'est pas la preuve absolue de son identité. Il envisage diverses hypothèses : « Si tout à coup mon visage ne ressemblait plus à la photo ? si ma physionomie habituelle me faisait défaut ou si l'image elle-même me lâchait ? », même celle où « tout à coup le regard de robot du douanier défaillait et ne se ralliait plus à l'ordinateur central des codes de la ressemblance ? […] je n'aurais plus qu'à me faire rephotographier dans le premier photomaton[9]. » Pourquoi s'attacher à une photo d'identité quand l'image qu'elle renvoie n'est ressemblante pour personne ? Alain Baczynsky questionne son identité juive au verso de son photomaton, daté du 11 novembre 1980 : « Ne puis-je être qu'un juif qui souffre ? Est-ce une définition du juif ? Un juif imaginaire comme le décrit un autre Alain (Finkielkraut)[10]. »

rediffusé sur France Culture, en décembre 2005 pour le 50e anniversaire d'Hervé Guibert, https://www.herveguibert.net/limage-fantme. Consulté le 8/08/2025.

5 La présentation par H. Guibert de son roman autobiographique dans la quatrième de couverture de *L'Image fantôme*, *ouvr.cit.*

6 Roland Barthes, *La chambre Claire, Note sur la photographie*, Cahiers du Cinéma, Éditions de l'étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980, p. 28.

7 Hervé Guibert, *L'Image fantôme*, *ouvr. cit.*, p. 17-18

8 *Ibid.*, p. 28.

9 Hervé Guibert, *L'Image fantôme*, *Ibid.*, p. 17-18.

10 Voir https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/cdLpA7, consulté en juillet 2025.

Sa pratique photographique est métaphysique en ce sens qu'elle traduit une recherche sur ce que dit ou cache ses photos d'identité de lui, de sa personnalité, de son histoire, de sa culture. Elle s'inscrit dans la lignée d'écritures photographiques dont la finalité serait de témoigner d'un drame-théâtre intérieur, lieu d'un questionnement axiologique et de la manifestation d'une réflexion délibérative d'où émergeraient les contradictions et les doutes de l'artiste sur son rapport au monde sensible.

Le dispositif du miroir pour se peindre est ancien, plus récemment, la photographe Florence Henri a exploré toutes les virtualités de cet objet pour créer ses Photo-portraits[11]. Fascinée par les reflets renvoyés par un miroir comme autant de facettes de sa personnalité, elle a ainsi devancé le discours féministe de Beauvoir par sa maitrise de l'image de soi. En écho aux théories de Lacan, l'auteure du *Deuxième Sexe* voyait un premier signe de l'affirmation de l'identité chez un enfant dans sa capacité à reconnaitre « son reflet dans les glaces », puis dans l'usage qu'une fillette puis une femme feront de l'image du miroir comme clé de la condition féminine[12].

Regarder Florence Henri et lire Simone de Beauvoir, une démarche proche de celle de Gwenaëlle Aubry consistant à regarder Saint-Phalle, puis à écrire sur l'artiste, pour mieux passer à soi. Antonin Artaud écrivit *Van Gogh, le suicidé de la société* en 1947 après avoir vu des tableaux du maître et fustigé l'accusation de folie portée sur le peintre. Le poète, acteur et théoricien qui révolutionna le théâtre, se retrouvait dans les portraits et autoportraits de Van Gogh. En 2015, une exposition au musée d'Orsay consacrée à Van Gogh, adoptait pour titre *Le suicidé de la société*

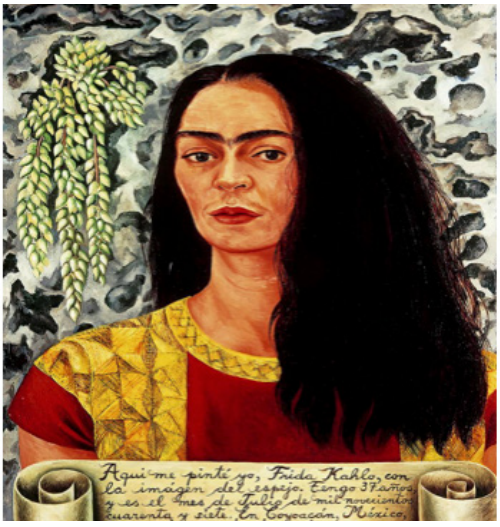
Affiche de l'exposition, Lire ou regarder : Van Gogh ou Artaud ? (2015).

11 L'exposition *Florence Henri. Miroir des avant-gardes 1927-1940*, site https://jeudepaume.org/mediateque, consulté en juillet 2025.

12 Simone De Beauvoir, *Le Deuxième Sexe*, t. 2, Paris, Gallimard, 1949, p. 9.

et pour affiche « *Lire ou regarder : Van Gogh ou Artaud*[13] ? L'évènement associait pour le public, dans une démarche autothéorique avant l'heure, les toiles de l'un et le regard d'Artaud sur l'un des pères de l'Art moderne.

La rencontre entre Frida Kahlo et la peinture est née du chaos survenu dans la vie de l'artiste mexicaine après un accident de tramway ; un moyen pour elle d'échapper à la solitude, de se reconstruire et d'exprimer ses sentiments. Le procédé de l'image à l'épreuve du miroir et de la mise en abyme sont assumés dans son *Autoportrait aux cheveux dénoués* de 1947, accompagné d'un texte qu'elle écrivit sous son portrait : « Moi, Frida Kahlo, je me suis peinte ici à l'aide de l'image du miroir. J'ai 37 ans et nous sommes au mois de juillet mille neuf cent quarante-sept. À Coyoacan, au Mexique, où je suis née[14]. »
Elle se dessine de face, les épaules bien centrées. Son visage est sérieux, certains diront neutre. Sa moustache et son mono sourcil, volontairement accentués, invitent le spectateur à questionner la féminité de celle qui s'observe dans le miroir. On la croirait face à l'objectif d'un appareil photo. Le regard de Frida semble nous fixer, mais est-ce nous qu'elle regarde ou s'adresse-t-elle à elle-même comme la photographe F. Henri le fit dans ses clichés ? Fille d'un photographe, elle avait pris cette



F. F. Kalho, *Autoportrait aux cheveux dénoués*, 1947.

13 L'affiche de l'exposition montre en « vis-à-vie » le portrait de Vincent van Gogh, *Portrait de l'artiste au chevalet*, Paris, décembre 1887-février 1888 et celui d'Artaud pris par le photographe Man Ray, *Antonin Artaud*, 1926.

14 Nous avons traduit de l'espagnol. F. Kalho (1907-1954), après un accident de tramway, subit des interventions chirurgicales l'obligeant à rester alitée et à porter un corset comme en témoigne sa toile *La Colonne brisée* (1944). Un miroir fut installé au-dessus de son lit pour qu'elle puisse se peindre.

habitude de poser pour son père qu'elle a gardée dans ses tableaux proches de photo-portraits.

Avec une même volonté affichée de mise en abyme, en 1931, dans son *Autoportrait aux miroirs. Paris*[15], Ilse Bing se représente au moment même de créer sa photo-portrait, en se photographiant dans un miroir. F. Kalho, dans l'*Autoportrait au collier d'épines et colibri* (1940), porte cet objet qui, de manière christique, souligne les stigmates de sa maladie et celles laissées par son divorce de Diego Rivera, mais le colibri mort est synonyme de vie dans la culture mexicaine. Les réminiscences culturelles, omniprésentes dans ses portraits, rappellent son inscription dans le courant national « mexicaniste » apparu dans la première moitié du XX^{e} siècle, en réaction à l'influence artistique européenne menaçant l'histoire précolombienne de sa nation. En 1938, André Breton visite le Mexique, il est fasciné par cet art national où il trouve une proximité avec ses idées surréalistes de libre expression de la pensée et du rêve. Il rencontre Frida Kahlo et l'invite à Paris où l'artiste trouva les artistes surréalistes, bien prétentieux et intellectuels[16] : tout voisinage avec eux serait pure coïncidence. De même, Florence Henri modéra l'enthousiasme de la critique qui s'évertuait à trouver dans son oeuvre l'influence de l'esthétique surréaliste. L'écriture de soi pourrait alors moins viser une connaissance introspective du moi qu'une conscientisation de leur singularité chez des artistes-femmes ayant enfin gagné l'estime de soi : « Moi, je m'appelle[17] Niki de Saint Phalle, et je fais des sculptures monumentales » affirma l'artiste dans la bande-annonce du ballet *L'éloge de la folie* de Roland Petit (1966), dont elle avait conçu les décors avec ses célèbres sculptures géantes, les *Nanas*[18]. Marjane Satrapi reprendra fièrement l'expression « moi à quinze ans », « moi à seize ans », dans *Persepolis* (2000-2004), une Bande Dessinée où elle recrée son enfance passée en Iran pour témoigner des troubles politiques survenus à Téhéran dès 1978, et du sort qui lui fut alors réservé comme aux autres femmes iraniennes.

15 Voir https://www.beaux-arts.ca/collection/artwork/autoportrait-aux-miroirs-paris. Site consulté en juillet 2025.

16 « Ils pensaient que j'étais une surréaliste, mais je ne l'étais pas. Je n'ai jamais peint de rêves, mais ma propre réalité. » Cette phrase de F. Kahlo est autant citée que son portrait est devenu un objet de consommation à l'image des *Nanas* de Saint-Phalle reproduites à l'infini sur des vêtements, des objets invraisemblables.

17 *L'Autoportrait à la fourrure* de Dürer (1471-1528) porte l'inscription « Moi, Albert Dürer de Nuremberg, j'ai peint mon propre portrait dans des couleurs impérissables à la vingt-huitième année de ma vie ».

18 Mathilde Savard-Corbeil, « L'autothéorie comme forme d'engagement de la littérature contemporaine », Esthétique et féminisme dans *Saint Phalle. Monter en enfance* de Gwenaëlle Aubry, https://doi.org/10.4000/fixxion.13271.

L'idée de l'instant dans les autoportraits photographiques

Les travaux du philosophe Johan G. Fichte sur le *Moi absolu* ont progressivement laissé place à une notion du *Moi*, entendue dans le sens d'une continuité depuis Descartes. Le philosophe-poète français, Jean Wahl écrivit en 1920 *Le Rôle de l'idée de l'instant dans la philosophie de Descartes*[19] pour définir la pensée cartésienne comme discontinuiste. Ses lectures d'Héraclite contribuèrent à sa vision du temps humain à la fois comme projet (devenir) et comme discontinu. Avec d'autres auteurs du XX^e^ siècle, le poète Yves Bonnefoy, étudiant de J. Wahl à la Sorbonne, a reconnu avoir intégré les œuvres wahliennes dans ses lectures de nature philosophique ayant nourri sa parole poétique. René Char a reçu en héritage l'esthétique héraclitéenne visible dans son choix de *Feuillets* pour y consigner, jour après jour, ses poèmes sur la résistance. Pour que « ce moment reste pour toujours, dira George Steiner, le grand poète dit au temps : « arrête-toi !». Et […], le temps lui obéit. Il est le seul qui soit Josué et qui dit au Soleil « arrête-toi[20] ! » ». Par l'écriture photographique, tel le poète, l'artiste tente de figer un moment de sa vie, la fulgurance d'un sentiment vécu, pour le restituer dans son autoportrait. Ainsi, une dialectique du continu et du discontinu s'engage dans une série de photos-portraits pouvant être pensée comme une continuité discontinue. La suite de photo-portraits de Baczynsky et de *Photo Therapy* de Spence sont exposées au Centre Pompidou comme « Ensemble dissociable ». Leurs oeuvres pourraient aussi être lues comme un photo-journal où ils ont consigné leur vie au jour le jour. Le travail de Baczynsky s'apparenterait ainsi à un journal intime, tenu entre 1979 et 1981, au cours de sa psychothérapie. « Chaque photomaton a été réalisé et annoté immédiatement après la séance d'analyse[21]», précise le Centre Pompidou. Le 23 février 1979, l'artiste fait figurer « 9^e^ séance » au dos de son autoportrait. Le temps des faits, le temps de l'écriture semblent coïncider, contrairement à l'autobiographie traditionnelle qui se veut un récit écrit après coup où l'intervention des mécanismes de la mémoire est constamment sollicitée. Néanmoins, certains événements relatés au dos des photos d'identité de Baczynsky remontent à son enfance en faisant appel aux

19 Yvon Inizan, *Yves Bonnefoy lecteur de Jean Wahl.* Mis en ligne le 13 avril 2018, consulté en 2024. Le texte est celui d'une intervention prononcée au colloque de Cerisy « Yves Bonnefoy. Poésie, recherche et savoirs », 2006. Les communications ont été publiées aux éditions Hermann en 2007.

20 L'entretien de G. Steiner avec Pierre Assouline, « La Bibliothèque personnelle de George Steiner », filmé le 1er juin 2005 à la BnF. Mis en ligne par Arthur Yasmine, consulté le 10 juillet 2025. #renéchar #georgesteiner #éclairbrut. Ces mots sont de G. Steiner sur le Fragment 138 des *Feuillets d'Hypnos* de René Char (1948).

21 Précision apportée par le Centre Pompidou dans les notes accompagnant chaque photomaton.

« mécanismes de la mémoire ». On peut aussi engager une lecture discontinue de ses photomatons, témoins de bris d'émotions, quand l'artiste se photographie en train de crier ou de déclarer son amour au dos d'un cliché du 10 mars 1981, à « Danielle », adoptant la forme d'une lettre ; « Je me retrouve avec la même urgence de communication… ». *L'Usage de la photo* est réalisé par Annie Ernaux et le photographe Marc Marie[22]. Prolongeant les réflexions de l'écrivaine sur le rôle de la photographie, cette œuvre intègre des clichés de la vie amoureuse ou intime du couple autour desquels sont écrits de courts textes. Au journal amoureux de 2003-2004 vient se superposer le journal du cancer du sein contre lequel Annie Ernaux fut traitée cette même année. « Entre juillet et octobre, il y a un vide[23]» occasionné par des séances de chimiothérapie. Le caractère fragmentaire de l'écriture photographique et l'absence de textes sont assumés par l'auteure : « Pas de trace, donc[24] ». Dans l'excipit d'*Espèces d'espaces*, George Pérec fera l'éloge de la trace pour « arracher quelques bribes précises au vide qui se creuse, laisser quelque part, un sillon, une trace, une marque ou quelques signes[25]. » Face au vide ontologique, il arrive que la photo cesse d'être un présent perpétuel durant un laps de temps, une ellipse narrative entre les photos représentant la Jo Spence en tireur d'élite de la Jo Spence en phase terminale de sa maladie. L'artiste n'a plus voulu apparaître dans un travail de soi devenu impensable : « Il me semble que choisir d'aller comme une Amazone dans la fosse aux lions encore et encore afin d'être politiquement utile est tout simplement trop énergivore et trop conflictuel. […] j'ai l'impression à ce stade que je ne ferai plus jamais rien d'autre que de m'occuper de moi-même[26] »

Autoportraits photographiques et *Photo Therapy*

Si l'intimité, dans l'autoportrait et notamment le photo-portrait, est souvent celle partagée avec autrui, dans un journal intime envisagé comme écrit public : que décide-t-on de garder pour soi, pour les autres ou pour la postérité ? Les questions relatives à la photographie documentaire ont fait partie du parcours artistique de Jo Spence[27] mais, lorsqu'elle apprend

22 Ouvrage publié en 2005 chez Gallimard.

23 Annie Ernaux, Marc Marie, *L'Usage de la photo*, Paris, Gallimard, 2005, p. 161.

24 *Ibid.*, p. 161.

25 Georges Pérec, *Espèces d'espaces,* Paris, Galilée, 1974, p. 180.

26 Jo Spence, *Cultural Sniping*, *op. cit.*, p. 217.

27 L'artiste contribua à la revue *Camerawork*, le n°1 est sorti en Février 1976. Elle y redécouvre la photographie amateure et révolutionnaire de l'entre-deux guerres où des mouvements comme *The worker's international photography league* furent des instruments de représentation, gérés par des organisations ouvrières, souhaitant imiter les circuits traditionnels de diffusion de la bourgeoisie. https://www.fotomuseum.ch/en/2017/10/10/

son cancer du sein, la jeune femme va « exploiter » sa propre image[28] à travers un mode d'autoportraits qu'elle a appelés *Photo Therapy*. Son corps est devenu un document sur les conditions dans lesquelles elle a vécu sa maladie, comme cette photo la représentant avec la lettre X écrite sur son sein, indiquant une potentielle mutilation.

Jo Spence,
https://andanafoto.com/en/jo-spence-the-origin-of-therapeutic-photography/

D'autres photos sont accompagnées de questions, l'une placée au-dessus de sa poitrine : « Propriété de Jo Spence ? ». Si prendre un cliché fut souvent comparé à un geste de *raptus fantasmatique*, équivalent à celui de prendre et posséder un corps, celui de Jo Spence ne lui appartenait déjà plus. Le titre *Photo Therapy* révèle que la pratique de la photographie l'aurait aidée à résister à la maladie[29], comme la peinture aida F. Kalho à traverser la sienne. Concernant A. Ernaux, *L'Usage de la photo* ne fit pas partie de sa lutte contre le cancer : « Entre juillet et octobre », écrit-elle, « j'avais interrompu la rédaction de mon journal intime au printemps. Pas de trace, donc[30]. » Image publique et/ou image privée : chaque artiste a choisi.

---

survival-programmes-an-interlude-on-varieties-of documentary, https://www.richardsaltoun.com/usr/library/documents/main/artists/36/jo-spence_cv_march-2020.pdf, Consultés le 5/08/2025.

28 De son travail sur le cancer du sein, J. Spence déclara : « Je pense que dans une certaine mesure, […] j'étais tellement anxieuse d'être utile que je me suis exploitée d'une certaine manière. », Jo Spence, *Cultural Sniping*, *op. cit.*, p. 212.

29 Voir l'exposition au Centre Pompidou, 2019 : *Photo Therapy* Série (Ensemble dissociable), don du Chanel Fund for Women in the Arts and Culture, 2019. Et *Jo Spence: The Final Project, curated by David Campany.* An exhibition of the work of British photographer Jo Spence (1934-1992) produced in the last two years of her life before her death from leukaemia. https://davidcampany.com/jo-spence-the-final-project/ consulté en juillet 2025.

30 Annie Ernaux, Marc Marie, *L'Usage de la photo*, *op. cit.*, p. 161.

Le document photographique peut devenir un objet de mémoire et s'immiscer dans les autobiographies contemporaines. Dans *W ou le souvenir d'enfance*, Georges Perec décrit « Deux photos » le représentant avec sa mère. « La première a été faite par Photofeder, 47, boulevard de Belleville, Paris, 11e[31]… »L'imagination de l'auteur prend le dessus, multipliant questions et parenthèses, ouvrant le champ des possibles si caractéristiques de la création romanesque : « Je pense qu'elle date de 1938 [...] Ma mère sourit […]. Je suis dans les bras de ma mère. […]. J'ai des cheveux blonds avec un très joli cran sur le front (de tous les souvenirs qui me manquent, celui-là est peut-être celui que j'aimerais le plus fortement avoir : ma mère me coiffant, me faisant cette ondulation savante)[32]. » Oui, « C'est peut-être vrai que les briques qui nous constituent sont d'abord faites de regrets », comme l'écrit Hervé Le Tellier dans sa préface de *Je me souviens*[33] où le poète G. Pérec dresse la liste de 480 fragments poétiques intitulés « Je me souviens » et numérotés dans l'ordre.

La recherche de la vérité *vs* la comédie de l'individuation dans un autoportrait.

Pourquoi ce qui relève de soi et de l'échec d'être soi-même pousserait un artiste à se faire autre dans un récit, dans un tableau, un photomaton qui ne nous ressemblerait pas ? Certains autoportraits numériques contemporains, autrement appelés selfies, sont pris avec un smartphone ou une webcam, et publiés sur les réseaux sociaux. Entre affirmation de soi et entreprise narcissique : cette pratique de la photo a un nom, l'egophoto. Les adolescents d'aujourd'hui y sont sensibles, mais tous n'ont pas la maturité de Poulou, analysant très jeune[34] son goût des poses face aux adultes et son art de l'imposture. Aussi, la lecture et l'écriture de l'intime, conçues comme outils heuristiques, pourraient apporter aux jeunes une forme de connaissance les poussant à réfléchir sur leur pratique de la photographie[35]. De l'anthropologie sartrienne, on a retenu la formule « on ne guérit pas

31 Georges Perec, W *ou le souvenir d'enfance*, Paris, Gallimard, coll. L'Imaginaire, [1993] 2020, p. 73-74.

32 *Ibid.,* p. 73-74.

33 G. Perec, Je me souviens, Préface inédite d'Hervé Le Tellier, « Éloge de la trace », Paris, Fayard, 2013, p. 7-19.

34 Jean-Paul Sartre, *Les mots*, Paris, Folio, 1979, p. 25-26.

35 Depuis 2020, en France, l'éducation nationale a inscrit dans ses programmes de français d'apprendre aux élèves à se construire, par la lecture et la production d'écrits autobiographiques. Dès la classe de 4ème, une entrée du programme « se chercher, se construire » est prolongée en 3ème par « Se raconter, se représenter ». Au-delà de l'intérêt littéraire, les dimensions de l'écriture de l'intime sont interrogées du collège au lycée : mémorielle, testimoniale, thérapeutique, délibérative, heuristique…

de soi[36] », d'où naitrait cette inquiétude d'être reconnu comme le même. Cette angoisse pousserait à se raconter, à se peindre, ou à se photographier sous de multiples apparences. Roland Barthes avait raison : « La Photo-portrait est un champ clos de forces. Quatre imaginaires s'y croisent, s'y affrontent, s'y déforment. Devant l'objectif, je suis à la fois : celui que je me crois, celui que je voudrais qu'on me croie, celui que le photographe me croit, et celui dont il se sert pour exhiber son art[37]. » Ainsi, la série composée de polaroids déclinant le portrait d'Andy Warhol sous de multiples identités, notamment habillé en *drag*, crée un effet théâtral. Son choix audacieux de se photographier, le visage exagérément maquillé et poudré[38] surprend le regardeur : qui choisit-il de voir ? *Self-Portrait* (1963) est un « auto-pop-trait » où 9 visages de l'artiste sont repris dans 9 tableaux ; ces portraits du « même » semblent reproductibles à l'infini dans une esthétique proche de l'impressionnisme.

À la fois photographe et son sujet, l'artiste anglaise Jo Spence s'imaginait en « sniper culturel ». Pour l'un de ses clichés, elle a masqué son visage avec ses collants. Elle tient dans ses mains une fronde dont la cible pourrait être le spectateur. Son corps nu est recouvert de peintures de guerre[39].

Jo Spence « Cultural Sniping : The Art of Transgression », 1995.

36 Jean-Paul Sartre, *Les mots*, *Ibid.* « Du reste, ce vieux bâtiment ruineux, mon imposture, c'est aussi mon caractère ; on se défait d'une névrose, on ne guérit pas de soi. ».

37 Andy Warhol, *Autoportrait*, 1966. Encre sérigraphique, peinture polymère synthétique sur neuf toiles. New York, MoMA, Andy Warhol Foundation for the Visual Arts.

38 A. Warhol, *Self-Portraits in drag*, Photographies Polacolor, série réalisée en collaboration avec le photographe Christopher Makos au début des années 1980.

39 Cette photo est la première de couverture d'une biographie sur *Jo Spence « Cultural Sniping : The Art of Transgression »*, eds Routledge, Londres et New-York, 1995. Ce cliché nous rappelle les *Tirs* de Saint-Phalle.

Volontairement transgressive, cette Photo-portrait de Jo témoigne de l'implication de l'artiste dans le débat théorique du milieu artistique londonien des années 1970, et son engagement dans le mouvement féministe à la même époque. Sa révolte radicale consiste à refuser la misère du monde qui l'entoure tout en y cherchant sa raison de vivre. Peut-on rapprocher Jo en sniper, du personnage d'Amélie Poulain en vengeur masqué, Zorro, face à l'objectif d'un photomaton[40] ?

Amélie Poulain *en Zorro, face à l'objectif d'un photomaton.*

Pas d'autoportraits, sans Eros et Thanatos

« Lier l'intime à la théorie » procèderait d'une « phénoménologie féministe » que la philosophe Camille Froidevaux-Metterie attribue à Simone de Beauvoir. Celle-ci apporterait « à l'analyse classique des vecteurs corporels de l'aliénation une appréhension positive qui fait du corps féminin le lieu d'une possible actualisation de la liberté conquise[41] ». Les œuvres de Beauvoir et les ressources offertes par les artistes surréalistes contribuèrent au retour en France de la question du corps dans la pensée philosophique et artistique contemporaine, peut-être en réaction au problème de l'imaginaire érotique soulevé dans le *Roland Barthes par Roland Barthes*, 1975, et *La chambre Claire, Note sur la photographie*,

40 Scène du film de Jean-Pierre Jeunet, *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain*, 2001.

41 Camille Froidevaux-Metterie, « Qu'est-ce que le féminisme phénoménologique ? », *Cités*, vol. 73, n°1, 2018, p. 85.

I1980. Ces deux oeuvres insistent sur la conscientisation d'un imaginaire érotique lié à la pratique photographique. Hervé Guibert avait pensé la pratique photographique comme désir de posséder le corps de sa mère : « n'était-ce pas en réalité le décès de mon père que je voulais mettre en scène[42] ? » se demande le narrateur après avoir « pris(e) » [sic] en photo sa mère. Parmi des Photo-portraits placées sous le signe du désir incestueux, de l'Œdipe et du roman familial, nous retiendrons le photomaton de Baczynsky, du 16 décembre 1980 : « En évoquant ces rêves de l'été […] c'est sur mes parents que je débouche pour découvrir que l'homme que je noie est mon père et la femme que je […] est ma mère, (tardif complexe d'Œdipe non digéré) [sic] ». Le registre agressif change de la tonalité ironique de Sartre considérant la mort de son père comme responsable de son amour maternel : « En vérité, la prompte retraite de mon père m'avait gratifié d'un « Œdipe » fort incomplet : pas de surmoi, d'accord, mais point d'agressivité non plus[43] ». L'autobiographie n'échappe pas à l'autodérision.

De quelles techniques dispose l'artiste pour passer de l'ineffable à l'œil de l'autre, lui montrer cette chose invisible qui ne manquera pas de lui arriver ? « La phénoménologie classique, celle que j'avais connue dans mon adolescence (et il n'y en a pas eu d'autre depuis), je ne me rappelais pas qu'elle n'eût jamais parlé de désir ou de deuil[44] ». Il arrive qu'un autoportrait en images montre le sujet questionnant sa mort ; le *Projet final de Spence* (1991-1992) présente des clichés de Jo, proches de natures mortes en peinture, voire d'un ex-voto reproduisant une étagère sur laquelle sont disposés des objets, caméras, appareils photo, cadres contenant des photos d'êtres chers[45]. Une mise en abyme d'éléments liés à l'art exercé par la jeune femme, pratique partagée avec d'autres artistes dévoilant l'appareil photo avec lequel ils se sont photographiés. Si certaines Photo-portraits du *Projet* contiennent le visage de Jo Spence, elles introduisent parfois des images antérieures, les superposant selon l'art du photomontage, en un collage avec des images récentes de l'artiste. La photographe a pris aussi des clichés d'un squelette à sa place pour signaler la diminution conceptuelle de son identité perdue. Jo Spence est passée de la révolte sociale à celle, métaphysique, de la mort, une question personnelle qui ne souffre pas la collectivité.

42 Hervé Guibert, *L'Image fantôme*, *op. cit.,* p. 12.

43 Jean-Paul Sartre, *Les mots, op. cit.,* p. 26.

44 R. Barthes, *op. cit.,* p. 41.

45 Ces photos de Jo Spence sont accrochées au mur du musée comme des tableaux. Pour Jo Spence, *The Final Project*, 1991–92, représentant l'artiste avec un crane de squelette, © The Estate of Jo Spence. Courtesy Richard Saltoun Gallery, London.

Jo Spence, The Final Project, 1991–92.

Les intertextes littéraires traduisent un « désir de filiation » chez un artiste, une volonté de marcher dans les pas de ceux qui ont transformé leur propre création. Cette expérience fut celle, vécue et racontée par Gwenaëlle Aubry dans sa biographie de Niki de Saint Phalle[46] et analysée par la philosophe Mathilde Savard-Corbeil. C'est en visitant *Le jardin des Tarots*[47], parc imaginé par l'artiste avec ses sculptures ludiques, monumentales, voire habitables, que G. Aubry aurait « juxtaposé dépossession et transformation engendrée par l'acte d'écriture dans une révélation du soi, reflet[48] » des impressions transmises par l'œuvre de Saint Phalle. Du masque « moderne » de sniper à ceux inspirés d'anciens rites funéraires égyptiens, la photo-portrait de Jo Spence emprunte aussi des détours culturels pour s'en-visager face à sa mort. Au-delà de sa caméra, les repères visuels qui la constituaient, ont laissé place à des représentations imaginaires de soi. Un masque mortuaire semble posé sur la face de Warhol dans son célèbre *Self-Portrait* de 1986.

46 Mathilde Savard-Corbeil, « L'autothéorie comme forme d'engagement de la littérature contemporaine », Esthétique et féminisme dans *Saint Phalle. Monter en enfance* de Gwenaëlle Aubry, https://doi.org/10.4000/fixxion.13271. Consulté en juillet 2025.

47 Avec ses sculptures *Nanas*, Niki de Saint Phalle, artiste plasticienne, peintre, reste une figure majeure de l'avant-garde européenne du XX^{e} siècle. En 1965, elle imagina ces figures féminines, composées en laine, en plastique ou en polyester peint. Monumentales et colorées, les *Nanas* affirment leur présence, leur émancipation et leur pouvoir. En Italie, passant du geste à l'espace, l'artiste a construit vers 1979 en Toscane, rêve grandeur nature, *Le Jardin des Tarots* d'après les vingt-deux arcanes du tarot divinatoire.

48 En référence aux différentes sources de miroirs que l'artiste employa comme matériaux de construction dans ses sculptures.

Andy Warhol, Self-Portrait,1986.

Des cadrages et des couleurs dans un éventail de teintes agressives (jaune, rouge, violet, vert, bleu) contrastent avec le fond monochrome noir du « tableau ». Sa perruque argentée aux cheveux hérissés accentue l'effet spectral du visage de l'artiste qui s'avance en gros plan vers le spectateur. Le modèle regarde fixement devant lui, comme dans d'autres *Self-Portraits*, concentrant l'objectif sur son regard à l'expression pensive et puissante à la fois. Une convergence avec d'autres artistes se représentant méditatifs face au miroir ou à leur appareil photo. Le choix du violet pour la couleur du visage accentue le registre tragique du cliché, et le format monumental de l'oeuvre, son effet dramatique.

Conclusion

Dans le fond, si parler de soi n'est pas nouveau, ce qui change c'est la manière de le faire. Aujourd'hui, chaque artiste dispose d'un nombre important de moyens pour se représenter ou se raconter, s'il le souhaite, et il adapte ces médians à sa propre personnalité. Même si, « Aucun choix d'écriture ne va de soi », admet Annie Ernaux dans son discours de réception du Prix Nobel de littérature en 2022. L'essentiel est, selon elle, de « Trouver les mots qui contiennent à la fois la réalité et la sensation procurée par la réalité, allait devenir, jusqu'à aujourd'hui, mon souci constant en écrivant, quel que soit l'objet[49] » Les autobiographies contemporaines s'inscrivent dans cette quête. Elles sont composées d'images (au sens large) et de mots qui interagissent dans leur arrangement pour impressionner

49 Voir Conférence Nobel par Annie Ernaux, Prix Nobel de littérature, 2022.

l'esprit et la sensibilité du lecteur-regardeur. Elles ne cessent de nous rappeler que la représentation conceptuelle du monde et de soi est insuffisante : « *Regardez-moi…* », lisez-moi, nous disent-elles, vous verrez (ou lirez) peut-être des choses vécues qui valaient la peine d'être mémorisées, montrées et racontées, des choses vues qui ne méritaient pas de s'en rappeler, et puis ces souvenirs impossibles à retrouver qui marquent des années après, celui d'une mère coiffant son enfant avec tendresse. S'il intéresse déjà la littérature, la philosophie, les arts plastiques, les sciences de l'éducation, le numérique, en s'ouvrant toujours plus à l'Intelligence Artificielle, l'autoportrait va générer de nouvelles approches esthétiques et éthiques. « L'IA peint-elle ? Pas encore » affirme l'artiste Alain Rouschmeyer[50]. Attendons de voir !

Bibliographie

BARTHES, Roland, *La chambre Claire, Note sur la photographie*, Cahiers du Cinéma, Éds de l'étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980.

ERNAUX Annie, Marie Marc, *L'Usage de la photo*, Paris, Gallimard, 2005.

ERNAUX, Annie, *La Place*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1986.

FROIDEVAUX-METTERIE, Camille, « Qu'est-ce que le féminisme phénoménologique ? », *Cités*, vol. 73, n°1, 2018.

GUIBERT, Hervé, *L'Image fantôme*, Paris, Minuit, 1981.

JEUNET, Jean-Pierre, *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain*, 2001.

KALHO, Frida, *Autoportrait aux cheveux dénoués*, 1947.

PEREC, Georges, W *ou le souvenir d'enfance*, Paris, Gallimard, coll. L'Imaginaire, [1993] 2020.

PEREC, Georges, *Je me souviens*, Préface d'Hervé Le Tellier, « Éloge de la trace », Paris, Fayard, 2013.

PÉREC, Georges, *Espèces d'espaces,* Paris, Galilée, 1974.

SARTRE, Jean-Paul, *Les Mots*, Paris, Folio, 1979.

SPENCE, Jo, « *Cultural Sniping: The Art of Transgression* », 1995.

Sitographie

ROUSCHMEYER, Alain, https://www.alainrouschmeyer.art/blog/ia-peinture, consulté en septembre 2025.

SAVARD-CORBEIL, Mathilde, « L'autothéorie comme forme d'engagement de la littérature contemporaine », Esthétique et féminisme dans *Saint Phalle. Monter en enfance* de Gwenaëlle Aubry, https://doi.org/10.4000/fixxion.13271.

50 Alain Rouschmeyer, https://www.alainrouschmeyer.art/blog/ia-peinture, consulté en septembre 2025.

SPENCE, Jo, https://andanafoto.com/en/jo-spence-the-origin-of-therapeutic-photography/.

STEINER Georges, entretien avec P. Assouline, « La Bibliothèque personnelle de George Steiner », filmé le 1er juin 2005 à la BnF. Mis en ligne par A. Yasmine, consulté le 10 juillet 2025. #renéchar #georgesteiner #éclairbrut.

WARHOL, Andy, *Autoportrait*, 1966. Encre sérigraphique, peinture polymère synthétique sur neuf toiles. New York, MoMA, Andy Warhol Foundation for the Visual Arts.

WARHOL, Andy, *Self-Portraits in drag*, Photographies Polacolor, série réalisée en collaboration avec le photographe Christopher Makos au début des années 1980.

Notice biographique

Martine Cornet est docteure en littératures française, francophones et comparées, associée à l'unité de recherche C.E.R.E.S de l'Institut catholique de Toulouse. Elle est professeure de lettres à l'ISFEC François d'Assise de Bordeaux.

« MON CAS N'EST PAS UNIQUE » : AUTOTHÉORIE DE L'ILLÉGITIMITÉ AUCTORIALE DANS L'ŒUVRE AUTOBIOGRAPHIQUE DE VIOLETTE LEDUC ET ALBERTINE SARRAZIN

Thomas Bétou
Agrégé de lettres modernes, Académie de Lyon

Résumé

L'histoire littéraire du xx^e^ siècle a retenu les autobiographies d'intellectuels, rendus légitimes à écrire le récit de leur vie en raison d'une autorité préalable. Cet article se propose au contraire d'étudier deux autrices marginalisées qui se sont approprié ce genre pour rendre compte de leur exclusion. Dans leurs autobiographies, Leduc et Sarrazin ne se cantonnent cependant pas à une expérience individuelle, mais portent un discours théorique sur le système discriminant du monde littéraire.
Mots-clés : légitimité, autobiographie, autothéorie, auctorialité, marginalité.

Abstract

The history of 20th century literature is remembered for autobiographies written by intellectuals, authorized to write their lives thanks to prior legitimacy. However, this article aims to scrutinize two marginalised female writers who turn that literary genre into their own in order to report their exclusion. Leduc's and Sarrazin's autobiographies not only deliver individual experience but convey a theory about a literary world filled with discrimination.
Key words : legitimacy, autobiography, autotheory, authorship, marginality.

Resumen

La historia literaria del siglo xx recuerda las autobiografías que escriben

los intelectuales, que fueron legitimados a escribir su relato de vida gracias a una autorización anterior. Sin embargo, este articulo propone el estudio de dos autores marginadas que se apropiaron este género literario para denunciar su exclusión. En sus autobiografías, Leduc y Sarrazin no se conforman con escribir una experiencia individual, pero comunican un discurso teórico sobre la discriminación en el mundo literario.
Palabras claves : legitimidad, autobiografia, autoteoría, marginalidad.

Introduction

L'écriture de soi de la seconde moitié du XX^e^ siècle, allant des *Mots* de Sartre à la *Règle du jeu* de Leiris, en passant par les *Mémoires* de Beauvoir, perpétue la tradition selon laquelle ce genre littéraire est un pendant de la reconnaissance sociale. Comme le précise Jean-Louis Jeannelle, l'histoire de cette littérature montre que la légitimité de son auteur, en particulier du mémorialiste, dépend d'une autorité préalable, « qu'elle soit de nature sociale, politique ou militaire, [qui] l'emporte sur [l']auctorialité (acte d'écriture)[1] ». Ce constat concerne aussi bien les mémoires que l'autobiographie, malgré l'ambition rousseauiste initiale qui pensait au contraire le genre autobiographique comme le genre démocratique par excellence[2]. Ainsi, au XX^e^ siècle, et derrière le nom de Sartre en particulier, ce genre prend souvent la voie de ce que Philippe Lejeune nomme « l'autobiographie intellectuelle[3] ». Selon lui, le médium autobiographique serait pour les intellectuels l'occasion, ou le prétexte, de « centre[r] leur récit sur la genèse de leur pensée[4] », au moyen d'une écriture qui se veut donc réflexive. Pourtant, si le *je* de l'autobiographe de la seconde moitié du XX^e^ siècle s'interroge lui-même en tant qu'énonciateur, dans la mesure où il nomme un intellectuel qui propose un discours métalittéraire sur la production contemporaine autant que sur la sienne propre, il semble que d'autres figures auctoriales outrepassent ces préalables.

En effet, certaines autrices et certains auteurs, marginalisés des cénacles intellectuels du médian du siècle, choisissent de s'emparer du genre autobiographique en dépit de leur illégitimité à écrire. Cette marginalisation sociale, économique et culturelle concerne par exemple Violette Leduc et Albertine Sarrazin, toutes les deux autrices d'une œuvre autobiographique publiée dans les années 1960 et 1970. Violette Leduc naît en 1907

1 Jean-Louis Jeannelle, « Mémoires », *Dictionnaire de l'autobiographie*, Paris, Honoré Champion, 2018, p. 543.

2 « Cet état des artisans est le mien, celui dans lequel je suis né » Jean-Jacques Rousseau, *Correspondance générale*, Fondation Voltaire, lettre 743.

3 Philippe Lejeune, *L'Autobiographie en France*, 2e édition, Paris, Armand Colin, 2010, p. 48.

4 *Ibidem*

à Arras, et grandit à Valenciennes dans la précarité. Elle est l'enfant illégitime d'une femme de chambre qui l'élève seule. Après avoir travaillé dans l'édition, Leduc se consacre au marché noir pendant la Seconde Guerre mondiale[5]. Invitée à écrire par Maurice Sachs qu'elle assiste, puis accompagnée par Beauvoir qu'elle admire depuis sa condition populaire, Leduc entreprend une œuvre autobiographique qui narre les malheurs de son destin, aussi bien qu'elle déplore les empêchements de son écriture. Le succès de *La Bâtarde* en 1964 l'extraie temporairement de sa précarité et lui donne l'espoir d'une reconnaissance, mais ne la mène jamais sur la voie de ce que l'on appellera plus tard un transfuge de classe. Mis à part le succès de scandale de *La Bâtarde,* l'indifférence du grand public domine sa carrière littéraire, et surtout, la censure qu'elle subit pour *Ravages* en 1955 grave en sa mémoire la marque de son illégitimité. Dans sa trilogie autobiographique, dont la publication court de 1964 à 1973 (posthume), l'autrice revient sur son passage à l'écriture, et interroge son manque de légitimité, hérité de son statut de bâtarde, son autodidaxie, et son milieu. Publiant dans les mêmes années, mais issue de la génération suivante, Albertine Sarrazin connaît également un destin littéraire contrarié. Déposée à l'Assistance publique d'Alger en 1937, elle grandit ensuite dans le sud de la France avec sa famille adoptive. Malgré sa réussite scolaire, elle se distingue par son impertinence. À 16 ans, elle s'enfuit de la maison de correction du Bon Pasteur à Marseille en direction de Paris. Elle y commet, avec une complice, un braquage à main armée pour lequel elle est incarcérée à Fresnes puis à Doullens. Elle s'en évade en 1957 et ne cessera d'effectuer des allées et venues au « mitard » comme elle aime à l'appeler. Après plus de huit années passées derrière les barreaux, et après avoir été tour à tour prostituée et caissière à Monoprix, elle entreprend une œuvre autobiographique en trois volumes. Bien qu'elle intitule chaque œuvre « roman », l'autrice reconnaît le caractère trompeur de cette appellation et affirme à son éditeur que « les maux décrits dans [s]es livres n'ont rien de fictif[6] », qu'elle n'est pas « un écrivain de fiction[7] » et que le sous-titre « roman » n'empêche pas l'autobiographie car « [s]a vie, depuis 29 ans, est assez romanesque pour pallier cette imagination qu[']elle] ne possède pas[8] ». Elle aussi connaît Beauvoir, et un tant soit

5 Leduc se fait arrêter en 1945 pour son trafic.

6 Lettre d'Albertine Sarrazin à Jean-Jacques Pauvert du 27 avril 1965, dans A. Sarrazin, *Le Passe-peine (1949-1967)*, Paris, Julliard, 1976, p. 314.

7 *Idem,* p. 385.

8 « Je n'ai que le modeste pouvoir de décrire ce que j'ai vu et vécu ; la part du roman est extrêmement réduite et n'intervient que pour coordonner ou simplifier la réalité » *Idem,* p. 386. Dans « Journal intime et autobiographie : étude sur l'œuvre d'Albertine Sarrazin », *Neophilogus*, vol. 73, 1989, p. 207-207, Yvette Went-Daoust parle d'« autobiographie romancée » et de « roman autobiographique » pour qualifier l'œuvre de Sarrazin.

peu les cercles littéraires de l'époque, mais sans y trouver, et sans désirer certainement, une place pérenne. Après la publication de *L'Astragale* en 1965, qui lui fait rencontrer le succès, elle questionne principalement sa posture auctoriale dans *La Traversière* (1966), et dans une autre mesure au sein de son journal intitulé *Le Passe-Peine*, en partie écrit en prison.
Ces œuvres font exception dans le paysage littéraire contemporain car elles mettent au jour les obstacles sociologiques, culturels, et éditoriaux qui entravent la production autobiographique des marges de la société. Dans cette mesure, leur démarche se rapproche de la pratique de l'autothéorie telle qu'elle est étudiée ces dernières années par Lauren Fournier et Mathilde Savard-Corbeil. Le geste autothéorique correspond à une démarche réflexive visant à produire un savoir théorique universel à partir de l'analyse d'une expérience individuelle. Hannah Volland remarque à ce sujet que les récits autothéoriques « transforment la prise de parole à la première personne en un instrument d'intervention et d'opposition[9] » – l'essentiel de cette démarche pouvant être résumé par l'*incipit* de *La Bâtarde* de Violette Leduc : « Mon cas n'est pas unique[10] .»
En ce sens, l'autothéorie développée par ces deux autrices se fonde sur leur destin marginal, non pas pour autant isolé, afin de produire un discours plus large sur la condition problématique de l'auteur, et en particulier de l'autrice. Le discours théorique ainsi érigé concerne autant l'auctorialité des marges qu'elle vise à circonscrire l'hégémonie de la tradition autobiographique jusqu'alors cantonnée à une auctorialité bourgeoise et intellectuelle[11]. Quand Philippe Lejeune reconnaît qu'« écrire et publier le récit de sa propre vie a été longtemps, et reste encore, un privilège réservé aux membres des classes dominantes[12] », il reformule en réalité ce que dénoncent déjà nos autrices. Selon les attendus de la société française

Néanmoins, si l'autrice emprunte au genre romanesque une certaine structure, l'ambition de Sarrazin est avant tout d'éviter la fiction et de viser l'authenticité.

9 Hannah Volland, « L'écriture de soi comme forme de connaissance », *Revue critique de fixxion française contemporaine*, n°27, 2023.

10 Violette Leduc, *La Bâtarde* [1964], Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1996, p. 23.

11 Si les mémorialistes des XVIII^e^ et XIX^e^ siècles sont des aristocrates ou des hommes politiques avant même d'être des auteurs, comme Saint-Simon ou Chateaubriand, le constat de la condition privilégiée du mémorialiste est de commune mesure avec celle de l'autobiographe. Dans le second XX^e^ siècle, la figure de l'intellectuel bourgeois s'inscrit dans cette continuité car les autobiographes les plus connus de cette période, comme Sartre, Beauvoir, Leiris, ou Green, sont tous nés dans les beaux quartiers de Paris, ont tous suivi un cursus universitaire, et ont tous été largement reconnus de leur vivant (Académie française, prix Goncourt, prix Nobel).

12 Philippe Lejeune, *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*. Paris, Seuil, 1980, p. 229.

du milieu du XX^e^ siècle – le « siècle des intellectuels[13] » comme l'appelle Michel Winock – rien n'invite ces femmes délinquantes, issues des classes populaires[14], à écrire leur vie, de surcroît comme autodidactes, et encore moins à théoriser leur posture comme le font volontiers les intellectuels contemporains.

Ainsi, il s'agirait d'évaluer en quoi deux femmes marginalisées de la France d'après-guerre, que rien ne destinait à ces ambitions littéraires car « l'autobiographie ne fait pas partie de la culture des pauvres[15] », ont excédé le récit individuel pour prétendre à un discours universel sur la condition de l'autobiographe, inscrit en « réaction à l'hégémonie culturelle et partiarcale[16] », comme Mathilde Savard-Corbeil suggère de penser l'autothéorie.

L'envers et l'endroit de la « posture » (Meizoz) et de la « scénographie » (Diaz) auctoriales

Jérôme Meizoz définit la posture littéraire comme un masque que l'auteur serait contraint de porter, et qui différerait de sa véritable apparence : « sur la scène d'énonciation de la littérature, l'auteur ne peut se présenter et s'exprimer que muni de sa *persona*, sa posture[17]. » Pourtant, bien qu'il ne s'agisse pas toujours d'un « artifice conscient[18] » selon lui, force est de constater que dans notre corpus nos deux autrices ont bien conscience de l'image qu'elles renvoient en dépeignant leur destin marginal, et qu'elles exhibent cet artifice. L'*ethos* de criminelle et de prostituée pour Sarrazin et celui de bâtarde et de trafiquante pour Leduc, influencent profondément l'horizon d'attente du lecteur. Plutôt que de dissimuler le caractère scandaleux de leur vie passée, celles-ci le revendiquent fièrement, et renversent l'idée d'une exemplarité autobiographique[19], alors même que la construction d'une posture vise au départ à « affirmer son

13 Michel Winock, *Le Siècle des intellectuels*, Paris, Seuil, coll. « Points histoire », 2015.

14 Plutôt que de parler de « classe ouvrière » ou « prolétarienne », nous préférerons le pluriel des « classes populaires » pour évoquer le milieu social de nos autrices, en ce qu'elles appartiennent aux « groupes subalternes démunis sur le plan économique, culturel et symbolique » selon Y. Siblot, M. Cartier, I. Coutant, O. Masclet & N. Renahy, *Sociologie des classes populaires contemporaines*, Armand Colin, 2015, p. 8.

15 *Ibidem.*

16 Mathilde Savard-Corbeil, « L'autothéorie comme forme d'engagement de la littérature contemporaine », Revue critique de fixxion française contemporaine, n°27, 2023, p. 2.

17 Jérôme Meizoz, *Postures littéraires : Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Éditions Slatkine, 2007, p. 19.

18 *Ibidem.*

19 Hélène Jaccomard explique que celle-ci domine la production autobiographique de l'époque, en particulier masculine : « contrairement aux autobiographies d'hommes, Violette n'écrit pas une « success story », embellie rétrospectivement ou inscrite dans un schéma héroïco-dramatique (artiste méconnu + efforts méritoires = gloire » *Lecteur et Lecture dans l'autobiographie française contemporaine*, Paris, Droz, 1993, p. 246-247.

autorité et projeter une image de soi susceptible d'inspirer confiance[20] », comme l'écrit Ruth Amossy. Loin d'inspirer confiance au lecteur, nos deux autrices jouent précisément sur le caractère transgressif de leur posture dans les titres qu'elles choisissent : *La Cavale* chez Sarrazin et *La Bâtarde* chez Leduc. Dans le cas de *La Bâtarde*, on sera attentif à l'usage de l'article défini dont l'emploi générique permet d'excéder la situation particulière et individuelle de l'autrice, pour élever plus largement la bâtarde au rang de concept ou de symbole. Par ailleurs, dans ce titre à la fois thématique et rhématique selon la terminologie de Genette[21], l'autrice joue sur la polysémie du terme *bâtarde* qui signifie aussi bien l'injure utilisée pour parler d'un enfant illégitime, que le modèle de stylo-plume commercialisé dans les années 1950, inspirée de la typographie *bastarda* datant de la fin du Moyen Âge. En ce sens, le titre même de cette œuvre, qui unit l'illégitimité et l'écriture, amorce le geste autothéorique dans la mesure où l'autrice fait de son récit individuel l'étendard de toutes les plumes bâtardes, et rejoint la définition de l'autothéorie qu'on retient depuis les récents travaux de Lauren Fournier : « un engagement littéraire et critique dans un questionnement des processus de légitimation et d'institutionnalisation des savoirs[22]».

Dans leurs œuvres, Sarrazin et Leduc ne font pas l'illusion de représenter la réussite ou la facilité de l'écriture au sein de ce que José-Luiz Diaz appelle la « scénographie auctoriale[23] ». Au contraire, l'écriture est représentée comme contrariée dans la scène de La Bâtarde au cours de laquelle Leduc raconte la première fois qu'elle écrit, poussée par Maurice Sachs : « Il lira ce que j'aurai écrit, il me dira c'est nul, me suis-je dit à 3 heures de l'après-midi. [...] Racontez votre enfance au papier. Je racontais. [...] Le soir, je montrai mon devoir à Maurice. Il lisait, j'attendais la bonne ou mauvaise note[24] ».

Sarrazin propose également une contre-scénographie auctoriale en mentionnant tout ce dont elle a manqué, et en désenchantant la scène sacralisée de l'auteur en train d'écrire :

> Si mon désir d'écrire remonte à l'enfance, il ne s'est pas concrétisé par les moyens ordinaires : l'inspiration, l'imagination, le

20 Ruth Amossy, « *Ethos* », *Dictionnaire du littéraire*, Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dirs.), Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2010, p. 258.

21 Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 2002.

22 Reformulation de la thèse de Lauren Fournier, *Autotheory as a feminist practice*, Cambridge, MIT Press, 2021, par Mathilde Savard-Corbeil, « L'autothéorie comme forme d'engagement de la littérature contemporaine », *art. cit*. p. 2.

23 José-Luis Diaz, *L'Écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Champion, 2007.

24 Violette Leduc, *La Bâtarde*, *op. cit*., p. 422.

> silence, les litres de gros rouge entonnés devant une machine à écrire d'occasion, les pelouses folles d'une résidence secondaire où l'on médite, allongée toute vacante en suçant des herbes, le milieu des gens de lettres, le grave bureau à dossiers, téléphone et fétiches, connais pas. L'imagination ? Je n'en ai pas. Le tout-France littéraire ? Je l'ignore et il me le rend bien. Le matériel ? Un papier de cantine entraînant le Bic entraînant les doigts entraînant les mots[25].

La scénographie heureuse, accompagnée des attributs mythiques de l'écrivain du XX^e^ siècle, est niée, pour lui préférer le « papier de cantine » et le « Bic » qui tendent bien moins vers l'univers bourgeois que vers le milieu populaire. En ce sens, c'est l'universalité d'une scénographie réaliste et accessible, que ne recoupait pas le modèle bourgeois, que propose le modèle auctorial sarrazien.

Au-delà de la représentation de l'écriture, contrariée, c'est la lutte pour la publication que les autrices racontent, car les logiques éditoriales sont aussi responsables de leur marginalisation en prolongeant celle que la société leur impose. À ce sujet, Leduc macule les pages de son autobiographie du souvenir proprement traumatique de la censure qu'elle subit en 1955 pour *Ravages*[26], roman autobiographique dans lequel elle narre les premiers émois lesbiens de son adolescence, mais aussi l'avortement qu'elle subit en 1940. La censure apparaît comme un sujet métalittéraire récurrent dans son œuvre autobiographique ; aussi désigne-t-elle cet événement comme un « assassinat[27] » littéraire qui rejoue son avortement : « Mon encre : du plasma ; ma plume : un cordon ombilical. Mon texte dactylographié : un nouveau-né. La censure a tout zigouillé[28]. » Malheureusement, même quand Leduc parvient à faire publier ses textes, l'insuccès ravage ses espoirs, et devient pour elle le symbole de son œuvre. Dans le dernier volet de sa trilogie autobiographique, elle raconte être à la recherche des exemplaires de son texte intitulé *La Vieille Fille et le Mort*, publié en 1958 : « Je le cherche partout dans une vitrine, je ne le trouve pas. Un de mes enfants a encore disparu. Je le cherche, je le cherche. [...] Nous écrivons pour être lus. Un texte est un écho, un lecteur en est un autre[29]. »

25 Albertine Sarrazin, *La Traversière*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1965, p. 20-21.

26 Un an après la censure de nombreux passages de l'œuvre, Leduc est admise à une clinique de Versailles où elle subit des électrochocs.

27 Violette Leduc, *La Chasse à l'amour* [1973], Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 2000, p. 22.

28 *Ibidem*.

29 *Idem*, p. 167-168.

Cet aveu de désespoir est tout à la fois une lamentation personnelle et une consolation universelle pour toute une partie de la classe littéraire qui ne réussit pas comme les grands noms que l'histoire et le canon littéraires ont retenus, et qui ne disposent pas de modèle alternatif. Sarrazin confesse les mêmes difficultés dans son œuvre réflexive, mais avec plus de combativité, comme on le lit dans *La Traversière* : « Lorsque j'aurai mis ça au propre ce sera [...] le livre qui me donnera ma revanche sur l'ombre et que se disputeront les éditeurs du monde entier. Je serai imprimée aussi sûr qu'aujourd'hui je suis interdite, mais alors interdite jusqu'à l'os[30]. »

Une auctorialité contrariée

En se fondant sur les modèles auctoriaux qui les entourent, nos deux autrices interrogent leur légitimité à écrire et leur dissemblance avec le profil canonique de l'autobiographe, si bien qu'elles remettent en question leur propre autorité littéraire. Plusieurs scènes d'identification et de dénomination de leur activité d'écriture sont à ce titre révélatrices. En effet, Leduc peine à se dénommer comme autrice, de surcroît quand elle est entourée des grands noms de son temps : « Je ne suis pas l'un des leurs puisque je ne suis pas un auteur[31]. » Leduc se représente au contraire réduite à une *paria*, un « parasite de la littérature[32] », notamment face au couple Sartre-Beauvoir qu'elle aperçoit à Saint-Germain-des-Prés : « Je les regardais, l'un et l'autre assis sur la même banquette, écrivant comme des dératés… Qui suis-je lorsque je m'en souviens ? Une sentinelle aux portes de la littérature[33]. »

L'expérience que retrace Leduc est celle d'une invisibilisation du monde littéraire, que tout lui renvoie. On relit à cet égard la suite du passage évoqué plus tôt, au cours duquel elle demande son dernier ouvrage en librairie : « — Je suis l'auteur, dis-je gênée, je ne veux pas l'acheter. Elle semblait perplexe. — Ah vous êtes l'auteur... Elle me regardait de la tête aux pieds[34]. »

Leduc représente donc une autorité littéraire en puissance, encore à construire, qui peine à trouver son autorisation – malgré le soutien moral, financier et littéraire que lui fournit Beauvoir –, comme le remarque le sociologue Claude Grignon : « Alors que les indigènes de la culture dominante sont d'emblée des auteurs, parce que leur assurance de classe les autorise à écrire, les écrivains d'origine non-bourgeoise doivent trouver en

30 Albertine Sarrazin, *La Traversière*, *op. cit.*, p. 22.

31 Violette Leduc, *La Folie en tête* [1970], Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1994, p. 148.

32 Violette Leduc, *La Chasse à l'amour*, *op. cit.*, p. 11-12.

33 Violette Leduc, *La Folie en tête*, *op. cit.*, p. 45.

34 Violette Leduc, *La Chasse à l'amour*, *op. cit.*, p. 169.

eux-mêmes une autorisation que personne n'est disposé à leur donner[35] ». Sarrazin quant à elle interroge plus explicitement la question de la légitimité au moyen d'un dialogue intérieur qui rappelle ses arrestations : « – Votre casier judiciaire, auteur ? – Es-tu ou n'es-tu pas auteur ? Es-tu à la hauteur de l'auteur[36] ? » Le jeu d'homophonie couplé aux questions rhétoriques vise autant à montrer que Sarrazin s'interroge sur sa légitimité à se dire auteur, ou autrice, qu'à circonscrire les injonctions auxquelles elle peine à répondre. D'ailleurs, on ne pourra faire l'économie du parallèle avec une scène semblable chez Leduc. Également arrêtée, elle raconte dans *La Folie en tête* qu'elle doit décliner son identité et sa profession : « Je suis écrivain. Dis-leur, Michel[37] ». Ce recours à un intermédiaire est particulièrement éloquent car derrière l'insuffisance de l'autodénomination, elle montre combien elle n'est pas crédible dans ce rôle social. À défaut de devenir des parangons de réussite à l'instar de Simone de Beauvoir, nos deux autrices choisissent au contraire de proposer dans leur récit un contre-modèle. Paradoxalement donc, celle qui se définit comme « un cloporte essoufflé[38] » a pu servir d'exemple pour ses contemporains, comme l'atteste la confession de Dominique Rolin : « Littérairement, Violette Leduc a été pour moi un modèle. J'étais alors encore très marquée par le phénomène du Nouveau Roman. Violette m'a permis de briser ces moules romanesques, aujourd'hui bien démodés. Une voie s'est ouverte[39]. »

Autothéorie de l'illégitimité auctoriale

Cette autobiographie lue comme l'exhibition d'un cas individuel, ici on ne peut plus subversif, n'a évidemment pas plu à tous les lecteurs tant cette expérience personnelle dérangeait et interrogeait l'ordre social tout entier. C'est ainsi que Robert Kanters déclare en 1964 que *La Bâtarde* « n'est tout de même pas un livre très moral, la vie de cette dame n'est pas exemplaire[40] ». La réception est la même du côté des jurés du prix Goncourt[41], qui déclarent que ce livre ne serait pas « à poser sur le coin

35 Claude Grignon, « Présentation » dans H. Richard, *La Culture du pauvre*, Paris, Minuit, coll. « Sens commun », 1976, p. 10.

36 Albertine Sarrazin, *La Traversière*, *op. cit.*, p. 241.

37 Violette Leduc, *La Folie en tête*, op. cit., p. 113

38 *Idem*, p. 20.

39 Entretien de Carlo Jansiti avec Dominique Rolin, dans C. Jansiti, *Violette Leduc. Biographie*, Paris, Grasset, 2013, p. 388.

40 Robert Kanters, *Le Masque et la Plume*, France-Inter, 1er novembre 1964.

41 *La Bâtarde* frôle le prix Goncourt 1964 (décerné à *L'État sauvage* de G. Conchon), le prix Femina (décerné à *Le Faussaire* de J. Blanzat) et le prix Médicis (décerné à *L'Opoponax* de M. Wittig).

de cheminée d'une famille française[42] », ce à quoi l'autrice répond : « Je n'écris ni pour les cheminées ni pour les familles qui ont de très belles cheminées[43]. » En effet, Leduc dépasse largement son cas individuel pour tirer des conclusions universelles sur les rapports de force qui gouvernent le monde littéraire. L'autobiographie du cas isolé de la bâtarde arrageoise est en réalité bien plus l'autobiographie d'une génération, d'un genre, d'une marge. L'autothéorie réside précisément dans ce mouvement vers l'universel que propose cette œuvre, par exemple à travers l'emploi récurrent du présent gnomique : « Les femmes meurent souvent à petit feu du bon équilibre des hommes[44]. »

Alors que Beauvoir déclarait dans sa préface à *La Bâtarde* que Leduc est « obsédée par elle-même[45] », on la verra au contraire tournée vers ses semblables. La considération de Didier Éribon qui voit en Leduc une « ethnologue et sociologue d'elle-même[46] » est à ce titre convaincante, mais en ayant à l'esprit que cette auto-analyse ethnologique et sociologique est à destination des autres, et jamais d'elle seule. L'autrice s'en explique dans un entretien qu'elle donne à la publication de *La Bâtarde* :

> P. L. : Quel est le but personnel qu'en tant qu'écrivain vous vous efforcez d'atteindre ?
> V. L. : Je voudrais aider, je ne pense pas que j'y parviendrai, mais je voudrais aider les autres. Chaque solitaire se croit un phénomène et je crois que de se croire un phénomène, c'est encore plus douloureux que d'être solitaire. Alors je voudrais que l'on se dise, tiens, il y a un autre phénomène qui m'explique son cas, donc mon cas n'est pas unique donc je ne suis pas un cas inguérissable. D'autre part justement au point de vue de l'érotisme, je voudrais donner du courage aux femmes, qu'elles s'en libèrent le plus possible et que plus tard des écrivains femmes se disent : cette petite Violette Leduc elle a eu un peu de courage, ayons-en davantage qu'elle[47].

Malgré l'impression autocentrée que peut renvoyer le récit personnel, l'ambition de nos autrices est bien celle d'une autothéorie universalisable. Leduc lutte pour une union des marginaux et une contestation des

42 Carlo Jansiti, *Violette Leduc*, *op. cit.*, p. 382, citant Dorgelès.
43 *Id.*, citant *Radioscopie*, émission de Jacques Chancel, France-Inter, 28 avril 1970.
44 Violette Leduc, *La Bâtarde*, *op. cit.*, p. 428-429.
45 Simone de Beauvoir, préface à V. Leduc, *La Bâtarde, op. cit.*, p. 15.
46 Didier Éribon, *Principes d'une pensée critique*, Paris, Fayard, 2016, p. 124.
47 Pierre Lhoste, *Confrontation*, France Culture, 27 décembre 1964, cité dans C. Jansiti, *Violette Leduc*, *op. cit.*, p. 185.

oppressions : « Les bâtards sont maudits. Pourquoi ne s'entraident-ils pas ? Pourquoi se fuient-ils ? Pourquoi se détestent- ils ? Pourquoi ne forment-ils pas une confrérie[48] ? » Cet appel au rassemblement a déjà pour manifeste *La Bâtarde*, aussi bien autobiographie de Violette Leduc qu'autobiographie de toutes les bâtardes et tous les bâtards.

Ce pluriel du projet autobiographique est aussi souligné par Sarrazin lorsqu'elle explique ses ambitions littéraires dans sa correspondance : « je suis parmi les impardonnables, et j'espère me faire vendre seulement parce que je connais aussi la petite curiosité vicieuse qui sommeille en le plus apparemment rigide[49]… ». En se revendiquant des « impardonnables », elle aussi, fait communauté – n'en déplaise aux éditeurs parisiens. En effet, elle interroge le bien-fondé des logiques éditoriales et commerciales auxquelles doivent obéir ses œuvres. On le lit à la fin de son journal, qui nous rappelle que son projet littéraire est interrompu par sa mort prématurée :

> J'ai compris, je ne sortirai point de mon sujet, je leur servirai du sarrazin encore et toujours, tant pis. […] Je n'ai goût que pour gâchis, scandale, j'y vois les conditions de la réussite […]. Et je souhaite, veulement, que je vous parlerai de ces deux dernières années. Pas sur le mode sentimental, ni attendri, ni prétentieux, sur aucun mode, avec vérité : juin 64, à nos jours. […] Je voudrais en somme décrire mon impuissance et, disant « Je ne peux plus faire œuvre » en faire une[50].

Ainsi, pour Sarrazin comme pour Leduc, l'échec devient un principe créateur de l'écriture de soi, et il semble que même si Sarrazin envisage – un an avant sa mort – d'écrire une œuvre cristallisant sa propre impuissance à en créer une, elle en ait déjà fait ainsi dans l'œuvre qui la précède.

Conclusion

Malgré l'impression égotique que peut renvoyer le genre autobiographique tel qu'il est pratiqué au XX^e^ siècle, le projet de nos deux autrices est de réfléchir sur la singularité de leur destin pour mieux la dépasser. La démarche autothéorique de nos autrices réside dans leur contestation de l'autobiographie bourgeoise et intellectuelle à laquelle leur identité marginale ne peut correspondre, et rappelle en ce sens le retournement du stigmate tel que l'entend la sociologie[51]. La profonde réflexivité de

48 Violette Leduc, *La Bâtarde*, *op. cit.*, p. 58.

49 Albertine Sarrazin, *Lettres de la vie littéraire (1965 – 1967)*, Paris, Pauvert, 2001, p. 110.

50 Albertine Sarrazin, *Le Passe-peine, op. cit.*, p. 383.

51 Avant que Louis Gruel consacre cette formulation dans plusieurs de ses travaux,

leur œuvre permet de produire un discours théorique qui s'adresserait à tous les marginaux dont elles se font les porte-paroles. L'invitation de nos autrices n'est pas à se lamenter passivement, mais bien à lutter, car il s'agit de « faire de nos misères des lance-flammes[52] » comme l'écrit Leduc. Bien que la critique universitaire portant sur ces deux autrices ait consacré peu d'études à la mise en évidence de leur autothéorie, on se souviendra que Didier Éribon fait figurer l'œuvre de Leduc parmi les ouvrages littéraires qui proposent de « puissantes réflexions sur les processus de l'assujettissement et de l'infériorisation dans différents registres de l'expérience vécue[53] » dans *Principes d'une pensée critique*.

Bibliographie

JACCOMARD, Hélène, *Lecteur et Lecture dans l'autobiographie française contemporaine : Violette Leduc, Françoise d'Eaubonne, Serge Doubrovsky, Marguerite Yourcenar*, Paris, Droz, 1993.

JANSITI, Carlo, *Violette Leduc. Biographie*, Paris, Grasset, 2013.

LEDUC, Violette, *La Bâtarde* [1964], Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1996.

LEDUC, Violette, *La Folie en tête* [1970], Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1994.

LEDUC, Violette, *La Chasse à l'amour* [1973], Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 2000.

LEJEUNE, Philippe, *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*. Paris, Seuil, 1980, p. 229

LEJEUNE, Philippe, *L'Autobiographie en France*, 2e édition, Paris, Armand Colin, 2010.

MEIZOZ, Jérôme, *Postures littéraires : mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Éditions Slatkine, 2007.

SARRAZIN, Albertine, *Le Passe-peine (1949-1967)*, Paris, Julliard, 1976.

SARRAZIN, Albertine, *Lettres de la vie littéraire (1965 – 1967)*, Paris, Pauvert, 2001.

SARRAZIN, Albertine, *La Traversière* [1966], Paris, Jean-Jacques Pauvert, 2015.

SAVARD-CORBEIL, Mathilde « L'autothéorie comme forme

Bourdieu exprime dès 1980 que cette attitude « vise non à effacer les traits stigmatisés mais à renverser la table des valeurs qui les constitue comme stigmates, à imposer, sinon de nouveaux principes de di-vision, du moins une inversion des signes attribués aux classes produites selon les principes anciens » Pierre Bourdieu, « L'identité et la représentation », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°35, p. 69.

52 Violette Leduc, *L'Affamée* [1948], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1974, p. 132.

53 Didier Éribon, *Principes d'une pensée critique*, *op. cit.*, p. 9.

d'engagement de la littérature contemporaine », Revue critique de fixxion française contemporaine, n°27, 2023, p. 2. https://doi.org/10.4000/fixxion.13271

SIMONET-TENANT, Françoise (dir.), *Dictionnaire de l'autobiographie*, Paris, Honoré

Champion, 2018.

VOLLAND, Hannah, « L'écriture de soi comme forme de connaissance. Agentivité et autothéorie dans *Mémoire de fille* d'Annie Ernaux », *Revue critique de fixxion française contemporaine*, n°27, 2023. https://doi.org/10.4000/fixxion.13456

WENT-DAOUST, Yvette, « Journal intime et autobiographie : étude sur l'œuvre d'Albertine Sarrazin », *Neophilogus*, vol. 73, 1989, p. 207-217.

Notice biographique

Agrégé de lettres modernes, Thomas Bétou enseigne dans l'Académie de Lyon et prépare un projet de thèse portant sur l'écriture de soi des classes populaires et ses enjeux sociopoétiques. Il est également membre de l'association des Ami.e.s de Violette Leduc, et auteur d'un mémoire portant sur la poétique de la lamentation dans son œuvre autobiographique.

LE « QUATRIÈME JE » COMME VOIX SOCIÉTALE TRANSVERSALE DANS LES ÉCRITURES DE SOI CONTEMPORAINES

Ioanna Kouki
Université Paris Cité
Kristian Svane
Yale University

Résumé
Les récits de soi *transclasse* contemporains contestent le modèle du triple je en bifurquant la voix de l'auteur vers un « je » intime et un « je » sociétal. À partir du *Jeune homme* d'Annie Ernaux et de *Qui a tué mon père* d'Édouard Louis, nous proposons un « quatrième je » : une voix collective qui rend lisible leur habitus de milieu d'origine à travers des choix énonciatifs et stylistiques.
Mots-clés : autosociobiographie, énonciation, style, Ernaux, Louis

Abstract
Transclasse narratives challenge the model of a triple 'I' by bifurcating the authorial voice into a private and a social 'I'. Drawing on Annie Ernaux's *Le Jeune homme* and Édouard Louis's *Qui a tué mon père*, we propose a 'fourth I': a collective voice that disrupts the author's habitus of origin through acts of enunciation and stylistique choice.
Keywords : autosociobiography, enunciation, style, Ernaux, Louis

Resumen
Los relatos de sí mismos transclase contemporáneos cuestionan el modelo del triple yo al bifurcar la voz del autor hacia un « yo » íntimo y un « yo » societal. A partir de *El joven* de Annie Ernaux y *Quién mató a mi padre* de Édouard Louis, proponemos un « cuarto yo » : una voz

colectiva que hace legible su habitus de origen social a través de elecciones enunciativas y estilísticas.
Palabras clave : autosociobiografía, enunciación, estilo, Ernaux, Louis

Introduction

« Qui parle ? » Dans le cadre des écritures de soi, cette question en apparence simple ouvre un ensemble d'enjeux complexes. Interroger la source de l'énonciation, c'est s'inscrire dans des débats littéraires, politiques et sociologiques. Pour Gayatri Spivak, philosophe et théoricienne postcoloniale, dans *Can the Subaltern Speak ?* (1988), cette interrogation est centrale. Elle y montre que le sujet historiquement dominé et privé d'accès aux instances de pouvoir et de représentation ne peut véritablement prendre la parole : il reste condamné au silence ou à être parlé par d'autres. L'enjeu n'est donc pas de parler « à sa place », mais de le montrer à travers cette impossibilité, la voix absente[1]. C'est dans ce cadre qu'A. Ernaux et É. Louis, tous deux transfuges de classe, racontent leur trajectoire. En passant par le médium littéraire, marqué par les codes de la bourgeoisie culturelle, ils transforment une expérience située, celle de classes sociales généralement tenues à l'écart du langage littéraire, en une parole adressée à un public des lecteurs cultivés[2]. Leur écriture rend ainsi audible dans le champ littéraire une voix issue de milieux dominés.

« Qui parle ? » est aussi une question centrale pour la narratologie. Dans *Le Jeune homme* (2022) d'Ernaux et *Qui a tué mon père* (2018) de Louis, écrits à la première personne, la narratologie genettienne qualifie la perspective d'autodiégétique et la focalisation interne. Quant au pacte autobiographique défini par Philippe Lejeune, il permet de reconnaître un « je » autobiographique et non romanesque. Mais ce « je » d'Ernaux et Louis rend visible leur « habitus », et plus particulièrement « l'habitus clivé » : la tension entre dispositions héritées du milieu d'origine et celles acquises dans le champ social conquis[3]. Ce « je » dit non seulement une expérience singulière, mais une condition partagée. Les écritures de soi d'Ernaux et de Louis participent ainsi à une réflexion sur la « non-reproduction » sociale, tout en infléchissant la théorie de Bourdieu[4]. Elles déplacent l'instance autobiographique vers un espace où l'intime et le collectif s'entrelacent.

1 Gayatri Chakravorty Spivak, « Can the Subaltern speak? », *in* C. Nelson, L. Grossberg (éd), *Marxism and the Interpretation of Culture*, London, Macmillan, 1988.

2 Carlos Spoerhase, « Akademische Aufsteiger: *scholarship boys* als literarische Sozialfiguren der Autosoziobiographie (Politik der Form II) », *in* E. Blome, P. Lammers, S. Seidel (éd), *Autosoziobiographie : Poetik und Politik*, Berlin, Metzler, 2022, p. 68.

3 Nous empruntons ici la notion d'« habitus clivé » à Pierre Bourdieu, *Esquisse pour une auto-analyse*, Paris, Raisons d'agir, 2004, p. 127.

4 Chantal Jaquet, *Les Transclasses ou la non-reproduction*, Paris, PUF, 2014.

En inscrivant ce geste dans une perspective politique et féministe, elles rejoignent ce que Véronique Montémont a nommé l'« autosociobiographie » : une écriture où le récit de soi devient témoignage d'une appartenance sociale et subjectivation traversée par le collectif[5]. C'est dans ce contexte autosociobiographique que leur « je » élargi complète le triple « je » autobiographique défini par Lejeune — l'auteur, le narrateur et le protagoniste. Traditionnellement, ce modèle distingue le « je » du personnage (entité fictionnelle présente dans les discours rapportés), le « je » du narrateur (lisible dans le récit) et le « je » de l'auteur (repérable dans les choix stylistiques). Or, les écritures de soi contemporaines, en articulant trajectoire individuelle et déterminations collectives, semblent ouvrir une quatrième dimension : la voix de la position sociale qui traverse et reconfigure l'énonciation, ce que nous proposons d'appeler « quatrième je ».

Méthodologie : vers l'identification d'un « quatrième je »

Dans cet article, nous analysons ce 4e je à partir d'un cadre théorique croisant analyse sociologique, narratologie énonciative et analyse stylistique. L'enjeu est d'interroger la source de l'énonciation dans notre corpus en décrivant comment certaines écritures de soi excèdent la subjectivité individuelle.

Définition et enjeux sociologiques du 4e je

Nous soutenons que le 4e je ne doit pas être compris comme un simple « je » personnel, élargi vers le collectif. Nous faisons l'hypothèse qu'il s'agit plutôt d'un « je » qui s'élargit pour faire entendre sa position sociale d'origine, à travers la langue d'un habitus clivé, partagé entre les dispositions héritées du milieu natal et celles acquises par devenir transfuge de classe. Rendu possible par ce clivage, le 4e je donne à lire le discours d'un sujet réprimé par les inégalités sociales et l'assujettissement. Il apparaît ainsi comme une voix sociétale transversale dans certaines écritures de soi contemporaines. Ces récits, qui introduisent cette forme de l'écriture dans le champ littéraire, cherchent à utiliser la langue majoritaire conquise au fil de leur trajectoire pour représenter une expérience collective qui, autrement, resterait exclue du discours littéraire, politique ou académique. La non-reproduction du lieu social d'origine autorise ainsi la voix d'énonciation à agir comme ce que Carlos Spoerhase, spécialiste allemand de la praxéologie, appelle « traducteur du social » : une instance qui

5 Véronique Montémont, « Autosociobiographie », *in Dictionnaire de l'autobiographie. Écritures de Soi de Langue Française*, sous la direction de Françoise Simonet-Tenant, Paris, Honoré Champion éditeur, 2017, p. 99-100.

transpose dans la langue légitime les expériences d'un groupe dominé[6]. Du point de vue du discours critique sur l'autosociobiographie, telle est la prétention de la forme. Mais reste à examiner comment ce processus se manifeste concrètement dans les textes : existe-t-il des marqueurs linguistiques du 4e je ? Peut-on décrire, à l'échelle stylistique, les modalités par lesquelles l'écriture de soi contemporaine autothéorise les mondes sociaux ? Sidonie Smith et Julia Watson, théoriciennes majeures des « autobiography studies », ont récemment critiqué le terme « autosociobiographie » sur plusieurs points. Elles mettent en cause notamment le rôle attribué au style dans l'identification des textes considérés comme tels, en soulignant que ce critère naturalise un genre à travers des marques hors-génériques. Selon elles, les récits dits autosociobiographiques sont souvent jugés « pour la qualité de leur prose, leur densité descriptive, la construction narrative et l'élaboration de la subjectivité, ainsi que leur capacité à restituer une expérience vécue[7] ». Or, ces propriétés relèvent de critères généraux associés à l'écriture romanesque, et leur critique du rôle du style apparaît, de ce fait, réductrice. Au contraire, Morgane Cadieu, spécialiste des écritures de la mobilité sociale française, souligne le rôle central des choix stylistiques, qui font surgir le surplus littéraire des récits sociologiques[8]. Ce constat renforce l'idée que pour repérer le 4e je, il est essentiel d'observer les procédés stylistiques à l'œuvre.

Justement, les textes d'Annie Ernaux, d'Édouard Louis et d'autres encore accomplissent leur travail autosociobiographique non seulement par leur contenu ou leur mode de représentation, mais surtout par des choix stylistiques précis. Ainsi, ils transforment des expériences sociales singulières (formes de négation, d'inégalités, de subjectivation) en procédures littéraires, donnant une portée collective à l'intime.

Énonciation et stylistique du 4e je

Le 4e je peut être pensé comme une strate interne du « je » énonciateur : une subjectivation inscrite dans le « je » grammatical, mais traversée par des déterminations sociales, idéologiques et affectives. Il se déploie dans la voix narrative comme le « je » traditionnel, mais par l'élargissement que produisent des choix stylistiques et énonciatifs.

La narratologie énonciative fournit ici un point d'appui essentiel. Les

6 Carlos Spoerhase, « Politik der Form. Autosoziobiografie als Gesellschaftsanalyse », *in Merkur*, n° 818, 2017, p. 35.

7 Sidonie Smith, Julia Watson, « Thing, or Not a Thing? », *in Autosociobiography: A Literary Phenomenon and Its Global Entanglements*, sous la direction de J. Bundschuh-van Duikeren, Peter Löffelbein, Marie Jacquier, Maria Arndt, Bielefeld, Transcript, 2025, p. 43.

8 Morgane Cadieu, *On Both Sides of the Tracks: Social Mobility in Contemporary French Literature*, Chicago, The University of Chicago Press, 2024, p. 15.

travaux d'Alain Rabatel sur le point de vue et la scène d'énonciation permettent de suivre la stratification des voix[9]. Le 4e je pourrait se repérer dans des marqueurs énonciatifs où affleure une détermination collective. Mais il ne se réduit pas à cette perspective : son intelligibilité suppose aussi une approche stylistique. C'est ce croisement qui rend opératoire la notion de 4e je : une dimension interne du « je » parlant, détectable dans les procédés linguistiques et intelligible comme stratification de voix sociales. En ce sens, le 4e je ouvre la narratologie énonciative à la subjectivation sociale. Le « je » n'est pas seulement repérable dans des marques formelles ; il est reconfiguré de l'intérieur par les discours collectifs qui le traversent. Notre cadre théorique repose donc sur ce double regard, narratologique et stylistique, pour montrer comment des procédés locaux reconfigurent le « je » et donnent à entendre une subjectivation collective. Ernaux elle-même a décrit son projet comme un « passage du je fictif au je véridique », une manière d'objectiver « avec des moyens rigoureux, du vivant » sans renoncer à l'exigence littéraire. Elle affirme : « Le je que j'utilise me semble une forme impersonnelle, à peine sexuée, quelquefois même plus une parole de "l'autre" qu'une parole de "moi" : une forme transpersonnelle, en somme[10]. » Mais pour cette écriture « transpersonnelle », il faut mobiliser un outil théorique plus large, capable de saisir la traduction littéraire des affects, des expériences et des idéologies. L'énonciation ne se limite pas à articuler une voix principale et des voix rapportées : elle devient un espace où le « je » représente une position et une expérience sociale. Dans *Le Jeune homme*, redoublements, appositions, tournures impersonnelles et formes négatives déplacent l'expérience intime (avortement, relation amoureuse, jalousie) vers un registre collectif. Dans *Qui a tué mon père*, les verbes de perception, de diction et de cognition inscrivent l'expérience familiale dans une mémoire collective et politique. Enfin, la négation fonctionne comme modalisateur de l'oppression sociale, signalant que la voix du narrateur excède l'individu pour porter celle d'une classe dominée.

9 Nous faisons ici principalement référence aux analyses développées par Alain Rabatel dans *Homo narrans. Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit*, t. 1 : *Les points de vue et la logique de la narration*, t. 2 : *Dialogisme et polyphonie dans le récit*, Limoges, Lambert-Lucas, 2008, où il théorise les mécanismes de point de vue et de stratification des voix à l'intérieur du récit. Voir notamment la lecture que propose Rabatel de *La Place*, où il analyse la pratique de la « surénonciation », par laquelle Ernaux encadre les voix populaires : « La re-présentation des voix populaires dans le discours auctorial chez A. Ernaux : surénonciation et antihumanisme théorique », *in* A. Petitjean, J.-M. Privat (éd.), *Effets de voix populaires dans les fictions romanesques et théâtrales. Recherches textuelles*, 7, Université de Metz, 2007, p. 287-325, repris *in* Rabatel, 2008, t. 2.

10 Annie Ernaux, « Vers un je transpersonnel », *in Autofictions & Cie*, dir. par Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme et Philippe Lejeune, RITM, n°6, 1993, p. 222.

Contraste entre un « je » intime et le 4e je

Pour mesurer pleinement la portée du 4e je, il est essentiel de le mettre en contraste avec les moments où le texte laisse affleurer un « je » plus intime, resserré sur une subjectivité singulière. Comme l'a montré Carolin Amlinger, experte de la sociologie de la littérature, le « je » de l'auteur de la modernité tardive se fragmente en plusieurs subjectivités[11]. Stylistiquement, cette bifurcation se traduit par une différence d'expression entre un « je » personnel et un « je » sociétal intersectionnel.

Chez Louis, plusieurs passages se distinguent par un style plus lyrique qui aspire vers l'individuel. Un exemple représentatif se trouve au début de *Qui a tué mon père* : « Un soir où j'étais seul parce que vous étiez partis manger chez des amis et que je n'avais pas voulu vous accompagner – souvenir du poêle à bois qui diffusait dans toute la maison son odeur de cendre et sa lumière calmement orangée – j'avais trouvé dans un vieil album […][12] » Le passage entre tirets relève d'un registre poétique : métaphore, images sensorielles, rythme ample. Ce lyrisme, absent d'expression du 4e je, recentre le texte sur une mémoire intime. Chez Ernaux, on observe également des moments où le « je » bascule vers l'intime et le lyrique. Ainsi : « Comme si je voulais le décrocher et l'expulser comme je l'avais fait de l'embryon plus de trente ans auparavant[13]. » La double comparaison associe la rupture à l'avortement, produisant une image violente et corporelle. Les verbes « décrocher » et « expulser » confèrent une intensité figurative rare dans l'écriture d'Ernaux et marquent un retour à une mémoire intime et viscérale.

Le « je » sociétal, en revanche, se déploie dans une langue plus dépouillée, qui refuse le lyrisme, afin de donner à entendre l'évidence d'une condition collective. La coexistence de ces deux régimes stylistiques montre que le « je » d'Ernaux comme celui de Louis est fondamentalement stratifié : oscillant entre une voix intime et une voix traversée par le social.

Manifestations d'un quatrième je chez Ernaux et Louis

À travers *Le Jeune homme* et *Qui a tué mon père*, nous examinons d'une part les manifestations stylistiques propres à chaque œuvre, d'autre part les résonances communes qui donnent consistance au 4e je.

Perception, diction et cognition dans *Qui a tué mon père*

Les verbes de perception, de diction et de cognition font un des procédés majeurs du texte. Ils organisent la progression comme une trajectoire :

11 Carolin Amlinger, « Wozu Literatursoziologie? », *in Merkur*, n° 868, 2021, p. 87-88.

12 Édouard Louis, *Qui a tué mon père*, Paris, Éditions du Seuil, 2018, p. 17.

13 Annie Ernaux, *Le Jeune homme*, Paris, Gallimard, coll. Nrf, 2022, p. 37.

d'abord observateur, puis orateur, enfin analyste, le narrateur élargit sa voix en développant le 4e je. Dès l'ouverture, la narration abonde en verbes de perception (voir, regarder, reconnaître, lire, observer, contempler). Ce choix installe le narrateur comme observateur : le « je » scrute la réalité pour lui-même, mais aussi pour une communauté plus vaste. Ainsi : « Je t'ai regardé, j'essayais de lire les années passées loin de toi sur ton visage[14]. » Le regard du fils ne s'arrête pas au visage du père : il devient l'opération symbolique par laquelle se lit une condition sociale — celle des corps marqués par la pauvreté et l'exclusion. Ici, le 4e je se profile déjà : la perception intime se charge d'un sens collectif.

Aux verbes de perception succèdent ceux de diction, qui marquent un tournant : l'enfant qui observe devient celui qui dit. La scène du faux concert en constitue un exemple révélateur. Lors d'une soirée avec des amis de ses parents, le jeune Louis monte un spectacle avec d'autres enfants et choisit d'incarner la chanteuse d'un groupe à la mode, au grand embarras de son père : « Je chantais plus fort […] Je te disais, Papa, regarde, regarde, je luttais, mais tu ne regardais pas[15]. » Le passage du regarder au dire traduit le glissement du besoin de reconnaissance, d'abord visuel, vers une parole adressée autant au père qu'à la société. Cette prise de parole prend la forme d'une insistance répétitive. Ainsi, à propos de l'abandon de son père par son grand-père, Louis souligne : « C'est une histoire que je raconte beaucoup[16]. » De même, en évoquant les violences conjugales de son grand-père, il se demande : « Est-ce qu'il ne faudrait pas se répéter jusqu'à ce qu'ils nous écoutent ? […] Est-ce qu'il ne faudrait pas crier[17] ? » Les verbes de diction (dire, raconter, répéter, crier) dépassent la confession intime : parler devient acte politique. Le 4e je s'affirme ici comme une voix qui s'arrache au privé pour entrer dans le collectif.

Enfin, ce parcours culmine dans l'usage des verbes de cognition, lorsque le narrateur devenu transfuge de classe formule une analyse sociale. Le « je » se fait analyste : « […] c'est que j'en déduis, construire sa masculinité, c'était se priver d'une autre vie, d'un autre futur, d'un autre destin social que les études auraient pu permettre. » Ou encore : « Je voudrais essayer de formuler quelque chose : […] ton existence a été […] une existence négative[18]. » Ces formules autothéoriques ne relèvent plus du souvenir, mais d'un effort critique visant à dénoncer une condition de classe. Ici, le 4e je se déploie : la réflexion intime devient discours politique.

14 Édouard Louis, *op. cit.*, p. 12.
15 *Ibid.*, p. 20-21.
16 *Ibid.*, p. 21.
17 *Ibid.*, p. 22.
18 *Ibid.*, p. 34, pour les deux dernières citations de ce paragraphe.

Ainsi, *Qui a tué mon père* trace une trajectoire où le regard individuel devient observation sociale, la parole intime discours collectif, et la mémoire personnelle analyse conceptuelle. Cette stratification progressive donne chair au 4e je : la voix du sujet excède l'individu pour porter une condition partagée.

Le « je » en position d'objet et dans les déterminants possessifs chez Ernaux

Dans *Le Jeune homme*, si le pronom « je » apparaît fréquemment comme sujet, Ernaux le déplace aussi vers des positions secondes, en l'inscrivant comme complément d'objet ou déterminant possessif. Ce glissement décentre le « je » : il cesse d'être thème principal pour se retrouver relégué à l'arrière-plan. Même sujet, il se cantonne souvent à des subordonnées, tandis que la proposition principale met en avant un autre élément. La voix narrative s'éloigne ainsi du « je » individuel pour construire une instance plus complexe, où le sujet grammatical s'efface au profit d'une voix sociétale. Le « je » en complément d'objet se donne comme destinataire d'actions rapportées. Par exemple : « Il me racontait […] » ; « Il me donnait du plaisir et il me faisait revivre ce que je n'aurais jamais imaginé revivre[19]. » Ici, le « je » se définit comme récepteur d'actions ou de discours, plutôt qu'initiateur. En multipliant ces tournures, Ernaux installe une position d'« être objet », qui reflète sa place dans la relation amoureuse mais surtout la transpose dans un cadre social et historique plus large : « Il me vouait une ferveur dont, à 54 ans, je n'avais jamais été l'objet de la part d'un amant[20]. » Ce choix ne raconte pas seulement une expérience intime : il inscrit dans la langue la condition d'un « je » relégué, marquant l'émergence du 4e je.

Le recours aux déterminants possessifs renforce ce processus. Ainsi, on a : « Ma mémoire me redonnait aisément des images de la guerre […][21] », plutôt que « Je me souvenais ». En plaçant « ma mémoire » comme sujet, Ernaux déplace l'expérience personnelle vers un registre collectif et générationnel. Le « je » s'exprime alors à travers un prisme possessif porteur d'une mémoire sociale. Ce choix met en tension l'expérience individuelle et collective, en opposant des couples structurants tels que « ma mémoire » / « son existence », « ma mort » / « sa naissance ». Les déterminants traduisent ici une violence sociale et historique — celle des femmes privées du droit à l'avortement — en transformant le « je » intime en lieu d'inscription d'une condition collective.

19 Annie Ernaux, *Le Jeune homme*, *op. cit.* : la première citation provient de la p. 16, la deuxième des p. 23-24.

20 *Ibid.*, p. 17.

21 *Ibid.*, p. 32.

Ce travail de déplacement du « je », qui chez Ernaux passe par l'objet et le possessif, se distingue des procédés de Louis mais en partage la visée : inscrire la subjectivité individuelle dans une voix collective, en faisant résonner le 4e je à travers la syntaxe même.

Le redoublement comme élargissement du « je »

Le redoublement figure comme procédé commun aux écritures d'Ernaux et de Louis : appositions, rythmes binaires, parallélismes syntaxiques ou glissements pronominaux produisent une duplication du « je » en plusieurs strates. Il ne s'agit pas d'une simple alternance passé/présent, mais d'une poly-dimensionnalité du sujet autobiographique, où le « je » individuel se double d'un « je » sociétal.

Chez Ernaux, ce redoublement se manifeste par des appositions qui assignent au sujet une position sociale : « C'est dans ce lieu, cet hôpital, que, étudiante, j'avais été transportée une nuit de janvier à cause d'une hémorragie due à un avortement clandestin[22]. » L'apposition « étudiante » redouble le sujet en le reliant à une condition sociale. De même : « Je me sentais alors à Y., enfant, quand je lisais près de ma mère endormie […][23] » juxtapose le « je » personnel (« je me sentais ») et le « je » sociétal (« enfant »). Les parallélismes accentuent ce procédé : « Avec mon mari, autrefois, je me sentais une fille du peuple, avec lui j'étais une bourge[24]. » Le rythme binaire oppose deux identités – fille du peuple/bourgeoise – et met en scène la bi-identité du transfuge de classe. Enfin, le passage du « je » à « celle » (« J'aimais me penser comme celle qui pouvait changer sa vie[25]. ») universalise l'expérience individuelle en la faisant résonner comme position collective de la femme. Chez Ernaux, le redoublement devient ainsi lieu d'incarnation du 4e je : non pas une alternance de voix séparées, mais une forme fluide où la subjectivité individuelle est traversée et amplifiée par la mémoire sociale.

Chez Louis, le procédé prend une forme plus brutale et dramatique. Dans « J'avais failli être celui qui allait te tuer[26]. », le passage du pronom personnel « je » au pronom démonstratif « celui » redouble le sujet en une figure scindée : le « je » de l'enfant, le « je » victime de l'homophobie familiale, et le « je » menaçant qui déclenche une dispute qui dégénère en violence, quand le frère frappe le père jusqu'au sang. Ce redoublement fait surgir une constellation d'identités conflictuelles révélant la tension du sujet avec le social. Parfois, ce procédé passe par

22 *Ibid.*, p. 14-15.
23 *Ibid.*, p. 15.
24 *Ibid.*, p. 21.
25 *Ibid.*, p. 24.
26 Édouard Louis, *op. cit.*, p. 63.

des inventions graphiques. Le redoublement le plus significatif du livre apparaît dans l'une des reprises de la scène du faux concert : « Le soir du faux concert, est-ce que je t'ai blessé parce que j'avais choisi de faire la chanteuse-fille[27] ? » L'expression « la chanteuse-la fille », avec son trait d'union, fusionne deux identités en une seule désignation. Elle construit une figure hybride où la masculinité codée des milieux populaires se trouve diffractée par l'expérience homosexuelle.

Ainsi, chez Ernaux comme chez Louis, le redoublement ne relève pas d'un simple effet de style, mais il élargit le « je » personnel en 4e je. Par appositions, parallélismes ou juxtapositions, le sujet autobiographique se déploie comme voix stratifiée, où la mémoire intime s'articule à une condition collective.

Impersonnel et négation : lieux privilégiés du 4e je

Pour Ernaux et Louis, la négation et l'impersonnel sont des choix signifiants : ils déplacent la voix autobiographique de l'intime vers le collectif. Ces procédés récurrents figurent parmi les lieux privilégiés où se manifeste le 4e je.

Louis répète et insiste sur la négation pour exprimer l'impossible, l'inachevé et le non-advenu : elle traduit, dans la langue des dominants, la voix d'un sujet empêché par les contraintes de classe mais aussi celle d'un transfuge qui expose cette oppression. « J'avais essayé […] de ne pas faire de bruit, de ne pas respirer trop fort […][28] » : la négation dit la clandestinité d'un désir interdit — celui d'un garçon homosexuel où la danse est jugée féminine. Le « je » personnel se trouve traversé par les normes sociales. La privation touche aussi la parole : « Je parle avec ma mère […] mais pas avec toi. Toi tu ne parles pas[29]. » Le silence du père devient signe d'exclusion, rejaillissant sur le narrateur : « […] je ne sais pas comment dire […][30] » Plus loin, la mémoire elle-même s'énonce en négatif : « […] je me souviens de tout ce que je ne t'ai pas dit […] mes souvenirs sont ceux de ce qui n'a pas eu lieu[31]. » La négation devient structure d'énonciation, transformant le « je » personnel en voix collective de l'oppression.

Chez Ernaux, le procédé passe davantage par les tournures impersonnelles, souvent combinées à la négation. L'impersonnel déplace le récit d'un vécu singulier vers une expérience partagée, donnant à entendre la voix collective dans la voix narrative. « Je ne savais plus dans quelle aile

27 *Ibid.*, p. 33.
28 *Ibid.*, p. 16.
29 *Ibid.*, p. 26.
30 *Ibid.*, p. 27.
31 *Ibid.*, p. 48.

était située la chambre que j'avais occupée pendant six jours. Il y avait dans cette coïncidence surprenante […] le signe […] d'une histoire qu'il fallait vivre[32]. » : l'événement intime — l'avortement clandestin — est dit à travers la négation (« je ne savais plus ») et l'impersonnel (« il y avait », « il fallait vivre »), inscrivant l'expérience personnelle dans une mémoire collective des femmes. L'usage de l'infinitif confère une portée gnomique : « Avoir un métier avait été ma condition de liberté, […][33] » Le souvenir individuel se formule comme maxime sociale. Dans « Il me semblait être à nouveau la même fille scandaleuse. Mais, cette fois, sans la moindre honte, avec un sentiment de victoire », l'impersonnel (« il me semblait ») et la négation (« sans la moindre honte ») élèvent l'expérience intime en archétype collectif de la transgression féminine. Même les scènes de jalousie passent par ce détour : « Je ne t'ai pas toujours trouvée aussi glorieuse. » La négation exprime une intériorisation de la critique sociale, aussitôt généralisée par le présentatif impersonnel : « C'était une question pour manifester ma compréhension et ma largeur d'esprit […][34] » — autrement dit, la question de sa jalousie.

Louis recourt aussi à l'impersonnel pour exprimer des affects. La séquence interrogative « Est-ce que tu m'avais déjà transmis le sens de notre place au monde ? » en fournit un exemple emblématique. L'interrogation n'attend pas de réponse : elle fonctionne comme question rhétorique adressée au lecteur et à la société. Elle pose le problème de la transmission sociale, du legs symbolique des classes populaires, et pointe le vide d'héritage culturel. À cette interrogation collective, Louis enchaîne par une réponse impersonnelle : « Il me semble souvent que je t'aime[35]. » La formule atténue l'aveu amoureux en le désamorçant par l'impersonnel. Or, cette désappropriation syntaxique en fait plus qu'une déclaration intime : elle inscrit l'amour filial dans une logique sociologique. Aimer un père absent ou défaillant devient ici non pas une singularité psychologique, mais une émotion socialement située, héritée malgré soi, partagée par une communauté silencieuse. La structure question/réponse rhétorique révèle ainsi la stratification du 4e je : un sujet qui se pense dans l'écart entre héritage social et affect intime, et qui trouve dans l'impersonnel le moyen de faire entendre cette tension collective.

Ainsi, négation et impersonnel apparaissent comme des procédés stylistiques où se cristallise le 4e je. Chez Louis, la négation structure l'expérience du manque, de l'exclusion et du silence ; chez Ernaux, l'impersonnel déplace le singulier vers le collectif ; dans les deux cas, l'écriture

32 Annie Ernaux, *Le Jeune homme*, *op. cit.*, p. 15.
33 *Ibid.*, p. 20.
34 *Ibid.*, p. 31, pour les trois dernières citations de ce paragraphe.
35 Édouard Louis, *op. cit.*, p. 29, pour les deux citations de ce paragraphe.

excède l'individuel pour dire ce qui ne peut pas être dit autrement : la voix d'une condition sociale partagée.

Conclusion

Les procédés que nous avons analysés montrent déjà comment Ernaux et Louis déplacent la voix autobiographique vers un registre collectif. Mais ces motifs ne se limitent pas aux œuvres étudiées ici : on les retrouve dans d'autres livres de ces deux auteurs. Leur récurrence témoigne de la cohérence d'une véritable poétique du 4e « je ». La coprésence de la négation et de l'impersonnel pose une question centrale : le 4e « je » a-t-il besoin d'occuper la place du sujet grammatical pour exister dans le récit ? Dans les écritures contemporaines du soi, le « je » de l'auteur tend à se déplacer, voire à se dissoudre, pour se reformuler comme « je » sociétal. Dès lors, on peut se demander si, dans les textes où le « je » n'apparaît pas directement comme sujet grammatical, le 4e « je » continue de s'exprimer à travers d'autres structures syntaxiques et stylistiques.

Bibliographie

AMLINGER, Carolin, « Wozu Literatursoziologie ? », *in Merkur*, n° 868, 2021, p. 85-93.

BOURDIEU, Pierre, *Esquisse pour une auto-analyse*, Paris, Raisons d'agir, 2004.

CADIEU, Morgane, *On Both Sides of the Tracks : Social Mobility in Contemporary French Literature*, Chicago, The University of Chicago Press, 2024.

ERNAUX, Annie, « Vers un je transpersonnel », *in Autofictions & Cie*, dir. par Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme et Philippe Lejeune, RITM, n°6, 1993, p. 219-222.

ERNAUX, Annie, *Le Jeune homme*, Paris, Gallimard, coll. Nrf, 2022.

JAQUET, Chantal, *Les Transclasses ou la non-reproduction*, Paris, PUF, 2014.

LOUIS, Édouard, *Qui a tué mon père*, Paris, Éditions du Seuil, 2018.

MONTEMONT, Véronique, « Autosociobiographie », *in Dictionnaire de l'autobiographie. Écritures de Soi de Langue Française*, sous la direction de Françoise Simonet-Tenant, Paris, Honoré Champion éditeur, 2017, p. 99-100.

RABATEL, Alain, « La re-présentation des voix populaires dans le discours auctorial chez Annie Ernaux : surénonciation et antihumanisme théorique », *in* A. Petitjean, J.-M. Privat (éd.), *Effets de voix populaires dans les fictions romanesques et théâtrales. Recherches textuelles*, 7, Université de Metz, 2007, p. 287-325 (repris *in* Rabatel, 2008, t. 2).

RABATEL, Alain, *Homo narrans. Pour une analyse énonciative et*

interactionnelle du récit, t. 1 : *Les points de vue et la logique de la narration*, t. 2 : *Dialogisme et polyphonie dans le récit*, Limoges, Lambert-Lucas, 2008.

SMITH, Sidonie, WATSON, Julia, « Thing, or Not a Thing ? », *in Autosociobiography : A Literary Phenomenon and Its Global Entanglements*, sous la direction de J. Bundschuh-van Duikeren, Peter Löffelbein, Marie Jacquier, Maria Arndt, Bielefeld, Transcript, 2025, p. 35-59.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty, « Can the Subaltern speak ? », *in* C. Nelson, L. Grossberg (éd), *Marxism and the Interpretation of Culture*, London, Macmillan, 1988.

SPOERHASE, Carlos, « Politik der Form. Autosoziobiografie als Gesellschaftsanalyse », *in Merkur*, n° 818, 2017, p. 25-37.

SPOERHASE, Carlos, « Akademische Aufsteiger : *scholarship boys* als literarische Sozialfiguren der Autosoziobiographie (Politik der Form II) », *in* E. Blome, P. Lammers, S. Seidel (éd), *Autosoziobiographie : Poetik und Politik*, Berlin, Metzler, 2022, p. 67-88.

Notices biographiques

Ioanna Kouki est doctorante à l'Université Paris Cité. Sa thèse porte sur les styles croisés de la prose française et grecque pendant l'entre-deux-guerres. Elle est également chargée d'enseignement en stylistique.

Kristian Svane est doctorant en littérature allemande à Yale University. Il travaille sur la forme autosociobiographique entre champs littéraires.

DU JE AU JE~EN~RELATION* : AUTOTHÉORIE OBSCURE ET VULNÉRABLE EN CONTEXTE COLLECTIF

Héloïse Brézillon
Poétesse, autrice de science-fiction
Crystal Aslanian
Artiste-chercheuse, enseignante

Résumé

Cet article explore l'autothéorie hors du livre, dans des espaces de performance orale collective. À partir de *Mange tes mots* (scène ouverte) et *BitchCraft* (scène fermée), les autrices développent les concepts de vulnér(h)abilité et care~obscur pour penser comment les « je» se transforment ensemble : tantôt par exposition drama contaminante, tantôt par transformation silencieuse via l'identité nova.
Mots-clés : performance, collectif, obscur, vulnérabilité, care.

Abstract

This article explores autotheory beyond the book, in collective oral performance spaces. Drawing from *Mange tes mots* (open scene) and *BitchCraft* (closed scene), the authors develop concepts of vulner(h)ability and care~obscur to examine how « selves» transform together: sometimes through contagious drama exposure, sometimes through silent transformation via identity nova.
Keywords : Performance, Collective, Dark, Vulnerability, Care.

Resumen

Este artículo explora la autoteoría más allá del libro, en espacios de performance oral colectiva. A partir de *Mange tes mots* (escena abierta) y *BitchCraft* (escena cerrada), las autoras desarrollan los conceptos de

vulner(h)abilidad y care~obscur para pensar cómo los « yo» se transforman juntos: ora por exposición drama contagiosa, ora por transformación silenciosa vía identidad nova.
Palabras claves : Performance, Colectivo, Obscuro, Vulnerabilidad, Care.

Introduction

En mélangeant le récit autobiographique avec la réflexion théorique et en produisant du savoir à partir d'une matière intime l'autothéorie trouble les frontières génériques entre le roman, la poésie et l'essai. Dès les premières pages de son ouvrage de référence sur l'autothéorie, Lauren Fournier concède qu'il s'agit d'un "terme particulièrement approprié pour les travaux qui dépassent les catégories génériques existantes et les frontières disciplinaires, qui s'épanouissent dans les espaces liminaux entre les catégories, qui révèlent l'enchevêtrement de la recherche et de la création, et qui fusionnent des modes apparemment différents pour produire des effets inédits[1]". Savard-Corbeil appelle ainsi à conceptualiser l'autothéorie comme "l'une de ces formes hybrides contemporaines qui questionnent les limites des genres, dans la lignée de l'autofiction et de l'exofiction[2]". La chercheuse insiste également, à partir du travail de Lauren Fournier, sur le caractère féministe d'une démarche visant à produire de nouveaux savoirs en dehors des cadres légitimes et institutionnels[3].

Pour cet article, il nous intéresse d'adresser cette question épistémologique du trouble entre recherche et création non seulement en commentant ses implications théoriques, mais aussi en les pratiquant. Puisque nous sommes à la fois autrices et chercheuses, tous les exemples que nous utilisons dans cet article sont tirés de nos propres pratiques artistiques de recherche-création. La recherche-création dans le cadre universitaire est une pratique hybride qui fonctionne peut-être en miroir de l'autothéorie : si l'autothéorie part de la matière intime pour produire du

1 Lauren Fournier, *Autotheory as feminist practice in art, writing, and criticism*, Cambridge, Massachusetts London, England, The MIT Press, 2021, p. 2. Toutes les citations de Lauren Fournier utilisées dans cet article sont traduites par nos soins.

2 Mathilde Savard-Corbeil, « L'autothéorie comme forme d'engagement de la littérature contemporaine », *Revue critique de fixxion française contemporaine*, nº 27, Ghent University, décembre 2023, en ligne, <https://journals.openedition.org/fixxion/13271>, consulté le 7 septembre 2025.

3 Pour aller plus loin sur les intrications entre trouble générique et *gender studies*, voir notre~ travail de thèse :
Héloïse Brézillon, « Du genre au geste littéraire : les troubles de la science-fiction ~ son, poésie et performance », Thèse en pratique et théorie de la création artistique et littéraire, CY Cergy Paris Université, 2024.

savoir dans des cadres artistiques, la recherche-création part de la matière théorique pour produire de l'art dans des cadres académiques. Notre proposition méthodologique vise donc à entrelacer organiquement les savoirs que nous produisons depuis nos pratiques de la poésie, de la performance, de la SFFF (science-fiction, fantasy, fantastique) et de la création sonore et radiophonique, avec les savoirs que nous produisons depuis nos pratiques de recherche universitaire. Pour marquer ces différentes voix, nous utiliserons différents pronoms, en assumant l'utilisation du "je" lorsqu'il s'agira de raconter ou commenter nos propositions artistiques individuelles, tout en conservant le "nous" lorsqu'il s'agira de théoriser à partir de celles-ci. Afin de distinguer nos travaux respectifs et clarifier qui parle lorsque cela est nécessaire, nous emploierons deux sigles différents : le tilde pour Héloïse Brézillon (je~, moi~, nous~)[4] et l'astérisque pour Crystal Aslanian (je*, moi*, nous*)[5].

Nous évoluons dans des sphères artistiques différentes : pour moi~, le milieu de la poésie contemporaine ; pour moi*, celui de la création sonore et radiophonique dans l'art contemporain. Pourtant, plusieurs points communs rapprochent nos pratiques – les médiums (écriture, son, voix), les genres (poésie, littératures SFFF) et les lieux (scène, workshop) que nous explorons. Deux notions transversales englobent nos travaux : le collectif et l'oralité. Le concept d'autothéorie en littérature, intimement lié à la question du "je" et du récit de soi, se construit à partir de corpus d'œuvres signées de la main d'auteur·ices dont les pratiques artistiques sont solitaires et silencieuses. Comme le retrace Fournier, le terme a ainsi gagné en popularité dans les années 2010 pour parler des travaux de Maggie Nelson ou de Paul B. Preciado, entre autres, tout en renouvelant l'intérêt pour des œuvres plus anciennes comme celle de Gloría Anzaldúa, Clarice Lispector, Audre Lorde ou bell hooks[6]. Dans cet article, nous interrogerons ce qu'il se produit lorsque le je autothéorique se fabrique dans des contextes hors du livre[7], à plusieurs, à l'image des

4 Dans ma~ thèse de recherche-création, le tilde est utilisé pour marquer le trouble graphiquement, en hommage à la pensée tentaculaire de Donna Haraway.

5 "*" est un symbole utilisé dans littérature scientifique autour des transidentité, il a été inventé par la chercheuse Eva Hayward (2015) afin de signifier que les transidentité sont avant tout des stratégies qui vise à créer du partenariat en transformant le corps et le langage afin de rendre perceptible ce que personne ne parvenait à voir avant la mise en place de ces stratégies.

6 Lauren Fournier, *Autotheory as feminist practice in art, writing, and criticism*, *op. cit.*, p. 7-8.

7 Ce qu'Olivia Rosenthal et Lionel Ruffel appellent la "littérature exposée", c'est-à-dire "ces pratiques littéraires multiples (performances, lectures publiques, interventions sur le territoire, travaux sonores ou visuels) pour lesquelles le livre n'est plus ni un but ni un prérequis" (2010).

expériences artistiques qui nous animent. Nous explorerons alors deux types d'espaces où s'entrelacent des "je" mis en relation avec d'autres "je", formant un tissu de je~en~relation* où raconter le soi, ensemble : la scène ouverte littéraire et le jeu de rôle grandeur nature.

S'écarter de la figure du sujet créateur autonome permet de remettre au centre les multiples co-dépendances et interférences extérieures auxquelles nous sommes sujet·tes lorsque nous créons, dividus plutôt qu'individus. Comme l'explique Citton, "reprise de Gilles Deleuze et de l'anthropologue Marilyn Strathern, la notion de « dividuel» invite à concevoir nos subjectivités comme constituées de relations multiples et hétérogènes entre elles, auxquelles on fait violence en voulant les réduire à l'unité postulée indivisible de « l'individu[8]»." Les œuvres autothéoriques sont particulièrement efficaces pour mettre en lumière le caractère dividuel de la création puisque "l'autothéorie a besoin de la vie (ou de la pensée) de l'autre pour que l'auteur se conceptualise lui-même" et qu'elle "ne fonctionne pas seulement dans une logique de l'individu comme l'autobiographie", ayant "besoin d'une certaine forme d'altérité pour s'engendrer, pour que la multidimensionnalité de la subjectivité puisse se déployer[9]." Notre article propose cependant de poser la question de la place du collectif dans l'autothéorie au-delà des relations intertextuelles, dans des cadres où l'altérité est concrètement présente lors de la production de l'œuvre, où chaque "je" en présence a voix au chapitre et participe à façonner une partie de l'expérience. À ce titre, nous nous appuierons sur le concept d'*autohistoria-théoría* de Gloria Anzaldúa[10], qu'elle conçoit comme une pratique qui ne se contente pas de « théoriser depuis la chair et l'expérience vécue[11]» mais invente des modalités collectives et décoloniales de production de savoir. Anzaldúa emploie par exemple les termes *nos/outras*[12], distinction qui nous semble plus opérante que celle du je/tu, individualisante, pour parler des subjectivités relationnelles à l'œuvre dans l'autothéorie.

Dans un premier temps, nous observerons à partir de l'exemple de ma~scène ouverte *Mange tes mots* comment accepter nos vulnérabilités et les parts obscures de nos identités est un puissant moteur autothéorique,

8 Yves Citton, *Gestes d'humanités : anthropologie sauvage de nos expériences esthétiques*, Paris, A. Colin, coll. « Le temps des idées », 2012, format Kindle, emplacement 1306.

9 Mathilde Savard-Corbeil, « L'autothéorie comme forme d'engagement de la littérature contemporaine », *loc. cit.*

10 Gloria Anzalduá, *Light in the dark: rewriting identity, spirituality, reality*, Durham, Duke University Press, coll. « Latin America Otherwise Ser », 2015, p. 6.

11 *Ibid.* p. 25.

12 *Ibid.* p. 79.

puis comment ce phénomène permet, dans ce contexte collectif, de passer de simples "je" isolés à un tissu de je~en~relation*. Pour désigner la façon dont les je~en~relations* se rendent mutuellement capables de théoriser à partir de leur propre matière autobiographique, nous proposerons le concept de *vulnér(h)abilité* en écho avec la philosophie de Donna Haraway. Nous analyserons ensuite à partir de *Bitchcraft*, un jeu de rôle grandeur nature présenté lors de mon* DSRA[13], comment ce phénomène se modifie dès lors qu'interviennent des éléments fictionnels et comment les relations nouées dans l'espace imaginaire peuvent parfois aller jusqu'à altérer chaque "je" du tissu de je~en~relation*, dans les logiques de ce que nous appelons le *care~obscur*. Ces deux espaces pourront être à la fois conçus comme des espaces troubles, c'est-à-dire des espaces où les catégorisations binaires perdent leur sens, et comme des espaces où "apprendre à vivre avec le trouble", selon l'expression de Donna Haraway[14]. Chez la philosophe, le terme trouble "désigne les conséquences concrètes des effondrements écologiques en cours et toutes les violences du Capitalocène : elle invite à vivre avec, ici et maintenant, plutôt qu'à détourner le regard face à l'urgence actuelle en se focalisant sur demain[15]". Les mécanismes autothéoriques déployés dans ces espaces troubles permettent une modification durable des identités et un coapprentissage du vivre avec le trouble : là où l'autothéorie littéraire produit du savoir à partir de récits intimes et minoritaires, l'autothéorie performative et collective rend chacun·e poreux·se aux savoirs des autres et les autorise à nous altérer.

Scènes ouvertes, identités diamants et vulnér(h)abilité

L'apparition de l'autothéorie est indissociable "du mouvement de libération des femmes dans les années 1960, où "partager des expériences vécues" devient "un moyen de prendre conscience de la manière dont les problèmes dits « personnels » étaient, en réalité, structurels et systémiques[16]". En se joignant à d'autres récits similaires, le récit d'une oppression systémique permet de mesurer l'envergure d'un phénomène social plus général. Dans le champ artistique, en parallèle des différentes vagues

13 Diplôme Supérieur de Recherche en Art.

14 Donna J. Haraway, *Vivre avec le trouble*, trad. Vivien García, Vaulx-en-Velin, les Éditions des Mondes à faire, 2020 [2016].

15 Héloïse Brézillon, « Le projet écoféministe d'Agrapha et Agraphón : étude comparative de deux gestes science-fictionnels littéraire et sonore », *ReS Futurae. Revue d'études sur la science-fiction*, n° 25, Université Gustave Eiffel, mai 2025, en ligne, <https://journals.openedition.org/resf/14239>, consulté le 29 septembre 2025.

16 Lauren Fournier, *Autotheory as feminist practice in art, writing, and criticism*, *op. cit.*, p. 9-10.

féministes, queers et décoloniales, nous assistons à "la montée d'une littérature remédiatrice, aidante, ayant pour objet le moi blessé, l'histoire occultée, les corps souffrants ou mourants[17]", "les drames et les êtres sans langage ni représentation[18]". Bien qu'elle ne s'y réduise pas, cette littérature remédiatrice est poreuse à l'autothéorie et la communication d'une vulnérabilité nous semble être le point d'ancrage de cette porosité. Si la littérature remédiatrice compose à partir de récits vulnérables[19], l'autothéorie les articule à une quête de récits similaires et d'outils théoriques qui permettent la compréhension de la douleur ressentie. Les résultats de cette quête produit une forme salvatrice de savoir : Volland rappelle par exemple l'aspect "positif de la vulnérabilité" chez Ernaux, où le "partage des souffrances intimes" est "source de force et d'agentivité[20]", tandis que Savard-Corbeil montre comment Aubry valorise "la rencontre d'une communauté à laquelle il est possible d'appartenir et où il est possible de vivre de manière authentique et vulnérable[21]". Dans les deux cas, accepter sa vulnérabilité et trouver des espaces où l'exprimer est le moteur d'une mise en mouvement positive face à la violence vécue. Comme le résume Fournier, "les pratiques autothéoriques mettent en lumière des affinités inattendues et des points de connexion entre différentes communautés, ouvrant ainsi un espace pour des relations réparatrices[22]". L'autothéorie semble donc intimement liée avec la question du collectif. Les différents

17 Fabio Libasci, « Pour une écriture qui soigne. Simone de Beauvoir et Annie Ernaux », dans *La Littérature stéthoscope*, Paris, Éditions le Manuscrit, coll. « Genre(s) et création », 2024, p. 79.

18 Alexandre Gefen, *Réparer le monde : la littérature française face au XXIe siècle*, Paris, Éditions Corti, coll. « Les essais », 2017, p. 12.

19 Notons qu'un mouvement récent de convergence entre littérature et médecine fait l'objet d'une nouvelle dynamique théorique (Sylvie Brodziak et AMarie Petitjean, *La littérature stéthoscope*, Paris, Éditions le Manuscrit, coll. « Genre(s) et création », 2024, p. 13). Cette recherche s'intéresse aux effets positifs de la pratique de l'écriture sur la santé mentale, bien documentés par la psychologie américaine (James W Pennebaker, « Writing about Emotional Experiences as a Therapeutic Process », *Psychological science*, vol. 8.3, 1997. et Stephen J. Lepore et Joshua M. Smyth (dir.), *The writing cure: How expressive writing promotes health and emotional well-being.*, Washington, American Psychological Association, 2002.) Nous mesurons également l'impact bénéfique de la participation à des ateliers d'écriture pour accompagner les processus post-traumatiques (Dominique Rachel Levy, « Ateliers d'écriture thérapeutique : vecteurs de dépassement du traumatisme ? », *La Littérature stéthoscope, op. cit.*, p. 219-242.) ou les dépressions (Ketty Steward, « Apports d'un dispositif groupal autobiographique dans la dépression chez les personnes âgées », *La Littérature stéthoscope*, *op. cit.*, p. 243-263.).

20 Hannah Volland, « L'écriture de soi comme forme de connaissance », *Revue critique de fixxion française contemporaine*, nº 27, Ghent University, décembre 2023, en ligne, <https://journals.openedition.org/fixxion/13456>, consulté le 10 septembre 2025.

21 Mathilde Savard-Corbeil, « L'autothéorie comme forme d'engagement de la littérature contemporaine », *loc. cit.*

22 Lauren Fournier, *Autotheory as feminist practice in art, writing, and criticism*, *op. cit.*, p. 4.

espaces de création que nous explorons se tissent justement à partir d'une pluralité de moi blessés pour lesquels la pratique artistique est une manière d'explorer son identité et de la réparer. À la différence des pratiques autothéoriques livresques, nos pratiques réunissent ces "je" obscurs et vulnérables au sein d'un espace commun.

De mon~ côté, j'ai monté en 2018 avec Margot Ferrera une scène ouverte littéraire, *Mange tes mots*, aujourd'hui fréquentée tout autant par des poète·sses amateur·ices que par des figures émergentes de la poésie contemporaine. Durant ces soirées, de nombreuses prises de parole racontent des événements traumatiques autobiographiques et tirent des réflexions théoriques à partir de celles-ci, dans la tradition autothéorique[23]. Pour les spectateur·ices de ce type d'événements, il se produit un phénomène intéressant : la diversité des prises de paroles (14 à 24 passages par soirée) pousse, structurellement, à noter leurs différences. Il s'agit d'une des caractéristiques de l'éthique du care, qui se traduit par soin ou sollicitude : le care ne valorise pas la mise à la place d'autrui, autrement dit "l'interchangeabilité" des êtres humains, mais plutôt le fait "de se rendre perceptif·ve à [son] expression" et à sa différence[24]. L'écoute construit alors dans le *hic et nunc* ce "je de diffraction" théorisé par Demanze, qui "prend acte de la distorsion subjective, revendique la transformation d'une perception singulière et située, met au net le facteur personnel dans l'appréhension du monde[25]", comme si le public était invité à faire enquête de sa propre subjectivité en écoutant celle des autres. En assistant à une scène ouverte, nos identités se diffractent et se situent dans le champ social, en se connectant à certains récits similaires aux nôtres par effet-miroir, tout en accueillant d'autres récits qui en sont très éloignés. Chaque identité diffractée devient alors comme un diamant, dont certaines facettes s'interfacent partiellement à d'autres identités diamants, sans pour autant s'interfacer avec toutes. Comme l'écrit Haraway,

23 Dans sa thèse, Sofian Benzina analyse les relations entre l'écriture de témoignage, l'autosociobiographie d'Annie Ernaux et les scènes ouvertes littéraires à partir, entre autres, de *Mange tes mots*, en qualifiant ces dernières de " terrain privilégié pour ce type d'écriture autosociobiographique". Voir : Sofian Benzina, « Appel à témoins : le témoin réel à l'épreuve de la scène. Enjeux, possibilités et limites du récit de soi sur la scène contemporaine. », Études théâtrales, Paris 3, 2025.

24 Miranda Boldrini, « Se lire soi-même pour lire les autres : éthique du care, autoréflexivité et responsabilité épistémique », *A contrario*, vol. 31, n° 1, section Philosophie, BSN Press, juin 2021, p. 117-135, en ligne, <doi: 10.3917/aco.211.0117>.

25 Laurent Demanze, *Un nouvel âge de l'enquête: portraits de l'écrivain contemporain en enquêteur*, Paris, Éditions Corti, coll. « Les essais », 2019. Je~ note que cette référence a été découverte dans un article d'Amarie Petitjean analysant le travail de Laure Limongi. Voir : Sylvie Brodziak et AMarie Petitjean, *La littérature stéthoscope*, *op. cit.*

"Personne ne vit partout, tout le monde vit quelque part. Rien n'est lié à tout, tout est lié à quelque chose[26]". La scène ouverte devient alors un moteur à diffracter les identités soulignant l'interdépendance des sujets, en toute adéquation avec le care, qui "met [...] les relations humaines au cœur des pratiques sociales et des décisions morales et politiques, montrant qu'elles sont à maintenir pour créer un monde habitable[27]". Ce type d'espace peut alors être conçu comme un espace trouble, c'est-à-dire un espace de "récupération partielle et de bonne entente" où apprendre à vivre ensemble sur notre planète abîmée par le Capitalocène[28], en partageant nos vécus et en prenant soin des blessures qu'il a causé.

Hétu et Snauwaert font justement de la vulnérabilité "la pierre angulaire des relations humaines en proposant un sujet interdépendant", à l'opposé du "sujet autonome" prôné par la pensée néo-libérale[29]. Or, comme le montre Sofian Benzina, "il est désormais commun de dévoiler ses angoisses, ses appréhensions et ses vulnérabilités durant les passages" de *Mange tes mots* (2025)[30]. La vulnérabilité partagée sur scène est donc ici la condition *sine qua none* pour basculer d'un auditoire composé de "je" autonomes à un tissu de je~en~relation*. Là où l'autothéorie littéraire permet, comme chez Ernaux ou Aubry, de transformer en force une unique vulnérabilité auctoriale, pratiquer l'autothéorie dans des contextes d'oralité collective permet d'amplifier le phénomène par la présence d'une multiplicité de récits vulnérables, chacun·e bénéficiant de la vulnérabilité de l'autre pour comprendre la sienne. Nous touchons ici à ce que Romain Noël appelle "le paradigme drama", qu'il distingue de la catharsis :

> Tandis que la catharsis tragique consiste à réprimer des affects par la purification, le drama consiste à exprimer des affects qui permettent à nos existences de se voir transformées, remises en jeu. Tandis que le paradigme tragique cherche à figer les

26 Donna J. Haraway, *Vivre avec le trouble*, *op. cit.*, p. 56.

27 Dominique Hétu et Maïté Snauwaert, « « Poétiques et imaginaires du care » », *temps zéro*, nº 12, Équipe de recherche Fabula, École Normale Supérieure, 45 rue d'Ulm, 75230 Paris Cedex 05, avril 2018, en ligne, <https://www.fabula.org/actualites/84540/poetiques-et-imaginaires-du-care-temps-zero-n-12.html>, consulté le 1 juin 2025.

28 Donna J. Haraway, *Vivre avec le trouble*, *op. cit.*, p. 21.

29 Dominique Hétu et Maïté Snauwaert, « « Poétiques et imaginaires du care » », *loc. cit.*

30 Selon le chercheur, cette caractéristique fait de la scène ouverte un espace de "jeu du non-jeu", qu'il qualifie comme "un anti-jeu conscient : la personne se joue, en refusant de dissimuler les signes de stress de manière délibérée et réfléchie". Voir : Sofian Benzina, « Appel à témoins : le témoin réel à l'épreuve de la scène. Enjeux, possibilités et limites du récit de soi sur la scène contemporaine. », *op. cit.*

> sujets dans des identités gouvernables, le paradigme drama ouvre une zone (une scène qui pourrait bien être le monde lui-même) dans laquelle les créatures font converger leurs affects afin de jouer ensemble le spectacle de la matière du monde[31].

La scène ouverte littéraire fait en effet spectacle du drama en rendant visible la vulnérabilité de tous·tes et, par faisceau de convergence, les affects font lien. Noël vante ainsi les mérites du "négatif comme puissance de résistance et de tradition cachée" pour s'opposer au "paradigme positiviste" de la "modernité capitaliste [...] faisant du sujet autonome et agissant son agent et son héros[32]". Accepter ses parts d'obscurité, les montrer sur scène ou bien s'émouvoir en écoutant celles des autres, serait donc une forme de résistance parce que cela permet de rendre visible le tissu relationnel du monde, de prêter attention à notre interdépendance et de situer nos savoirs.

Les témoignages qui nous~ ont été faits à propos de *Mange tes mots* montrent par ailleurs le pouvoir contaminant de ce dispositif. La sœur d'un habitué de notre scène, après être venue pour la première fois, a par exemple décidé de s'inscrire pour lire à une session ultérieure quand bien même elle n'écrivait pas, parce qu'elle s'était rendue compte en écoutant les autres qu'elle aussi avait quelque chose à dire et qu'il n'y avait pas d'enjeu de "performance" sur les questions stylistiques. Après avoir assisté à une scène, le père de la personne qui partage ma~ vie, ouvrier agricole, déscolarisé dans l'enfance et assez éloigné du milieu culturel citadin, m'a confié avoir été frappé par le fait qu'il était "possible de partager ses hontes". Il m'a raconté avoir pris conscience que ces hontes cessent d'en être une fois partagées au micro et cela lui a donné envie de raconter les siennes. J'ai moi~même expérimenté ce phénomène pour l'écriture de mon~ premier livre, *T3M*[33], qui raconte les violences intrafamiliales vécues durant mon~ enfance et tisse à partir de ce témoignage une forme de réflexion théorique sur la domination adulte-enfant. Ce livre n'aurait pas pu voir le jour sans ma participation régulière à l'espace collectif qu'est *Mange tes mots* : l'écoute des récits vulnérables des autres m'a permis de conscientiser le mien, m'a rendue capable de le transformer par la création poétique et de théoriser à partir de celui-ci en contexte universitaire. Peuplées de récits vulnérables et conçues comme des espaces de mise en

31 Romain Noël, *La grande conspiration affective : un thriller théorique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La libraire du XXIe siècle », 2024, p. 34.

32 *Ibid*., p. 49.

33 Héloïse Brézillon, *T3M*, Rennes, Éditions du Commun, 2024.

relation où se rendre mutuellement capables de dire, les scènes ouvertes peuvent alors créer ce que nous appellerons une éthique de la vulnér(h)abilité. Nous construisons ce concept sur le modèle de celui de respons(h)abilité (*response-ability*) forgé par Haraway[34], qui désigne la capacité à "faire-avec" les autres en cultivant nos codépendances. Le terme de "respons(h)abilité", orthographié avec un "h" entre parenthèses en français, découle d'une fusion entre les mots anglais *response* (réponse) et *ability* (capacité, aptitude, habilité). Il souligne la capacité à répondre aux troubles de l'Anthropocène dans un sens actif, relationnel et situé, distinct de la responsabilité au sens traditionnel (*responsibility*), souvent comprise comme une obligation morale abstraite ou juridique. Comme le résume Rebucini, la respons(h)abilité revient à "se rendre mutuellement capable d'accepter la possibilité de la réussite et de l'échec d'une co-production[35]". La respons(h)abilité désigne ce qui se produit lorsque nous acceptons d'être en relation avec d'autres êtres dans des lieux aussi exceptionnels que particuliers, et lorsque nous nous laissons influencer, contaminer par ces relations – nous nous rendons mutuellement capables de nouvelles habilités. La vulnér(h)abilité est un cas particulier de ce phénomène qui met l'emphase sur la capacité de la vulnérabilité, lorsqu'elle est acceptée et partagée, à nous relier et nous mettre en mouvement.

Scènes fermées, boules à facettes et identités nova

Mon* approche de la recherche-création se construit elle aussi à partir de la pensée de Donna Haraway sur les récits spéculatifs, mais également du travail de l'ombre pratiqué par les sorcières éco-féministes de Californie, notamment à travers les écrits de Starhawk sur l'utilisation du langage et du collectif, en tant que magie, comme modes d'apparition et de manipulation de l'inconscient : "Rien ne change en effet si la forme, la structure, le langage ne change pas aussi. Pour travailler la magie, nous commençons par fabriquer de nouvelles métaphores[36]". S'inscrivant dans la continuité des recherches de Carl Jung sur l'inconscient et sur cette part d'ombre avec laquelle chacun doit composer, ou pour reprendre l'expression de Haraway, "faire-avec", mes* approches spéculatives et exploratoires se sont articulées dans une méthodologie issue de la recherche par

34 Donna J. Haraway, *Vivre avec le trouble*, *op. cit.*

35 Gianfranco Rebucini, « Donna J. Haraway, Vivre avec le trouble », *Genre, sexualité & société*, IRIS-EHESS, novembre 2021, en ligne, <https://journals.openedition.org/gss/6832>, consulté le 2 juin 2025.

36 Starhawk, *Rêver l'obscur: femmes, magie et politique*, Paris, Cambourakis, coll. « Sorcières », 2015 [1982], p. 68.

le design[37]. Dans cette approche, les artefacts produits sont considérés comme des prototypes évolutifs qui permettent d'explorer et de matérialiser les tensions entre conscient et inconscient, individuel et collectif, tout en générant de nouveaux savoirs incarnés à travers un processus itératif de recherche-création que j'*ai appelé "care~obscur". La notion de care fait là encore référence à l'utilisation de la création collective et artistique comme pratique de soin invitant à prendre soin, à faire attention[38]. La notion d'obscur, empruntée à la traduction française de l'ouvrage de Starhawk *Dreaming the Dark*, traduit par *Rêver l'Obscur*, renvoie à la capacité du collectif d'accueillir le trouble, les impuissances et les vulnérabilités de chacun·e pour les intégrer comme éléments esthétiques d'un geste de création collective. Cette approche théorico-pratique s'articule autour d'une méthodologie en oxymore, suivant le principe de l'ontologie analogique de Philippe Descola[39] : la capacité à identifier des similitudes entre éléments différents, permettant ici de réconcilier transgression et tendresse, institution et subversion.

Mon* projet *BitchCraft, GN euphorique et non-verbal pour night-club* constitue une application pratique du care~obscur comme projet pédagogique à l'ESACM[40] pour répondre à l'injonction contradictoire des institutions artistiques exigeant des étudiant·es d'être simultanément vulnérables et performant·es, authentiques tout en restant conformes aux normes du système. Ce dispositif de recherche-création se matérialise sous forme d'un workshop-laboratoire de quatre jours aboutissant à un jeu de rôle grandeur nature non-verbal. Mené en collaboration avec l'artiste-plasticienne Sabrina Calvo et la réalisatrice Robyn Chien, *BitchCraft* s'écarte des formes standardisées de care institutionnel en mobilisant des pratiques artistiques, somatiques et parfois perçues comme subversives : codes de la vie nocturne (néons, DJ sets, danse), méthodologies hybrides empruntées au jeu de rôle, à la danse contemporaine, aux espaces sex-positif et au BDSM. En explorant des thématiques comme le "deuil de la normalité" et "l'euphorie de soi" à travers des outils de consentement et de communication non-verbale, ce laboratoire d'expérimentation

37 Wendy E. Mackay et Anne-Laure Fayard, « HCI, natural science and design: a framework for triangulation across disciplines », *Proceedings of the 2nd conference on Designing interactive systems: processes, practices, methods, and techniques*, New York, NY, USA, Association for Computing Machinery, coll. « DIS '97 », 1997, p. 223-234, en ligne, <https://dl.acm.org/doi/10.1145/263552.263612>, consulté le 15 septembre 2025.

38 Philippe Pignarre et Isabelle Stengers, *La sorcellerie capitaliste : pratiques de désenvoûtement*, Paris, La Découverte, 2005.

39 Philippe Descola, Par-delà nature et culture, Nachdr., Paris, Gallimard, coll. « Bibliotheque sciences humaines », 2009, p. 283.

40 École Supérieure d'Art de Clermont-Métropole.

transforme la contrainte académique en espace de résilience partagée, questionnant les frontières entre pratiques artistiques, pédagogiques et soin. *BitchCraft* prend la forme narrative d'un scénario où dix survivant·es explorent le consentement et la reconstruction relationnelle dans la première boîte de nuit après la fin du monde, sans pouvoir parler ni se toucher initialement. Ce workshop de quatre jours mobilise des cours de danse, avec et sans contact, de l'éducation à l'image, de la création de vêtements et d'accessoires, et de la création de personnage à travers des exercices d'écriture inspirés du jeu de rôle. Ces exercices d'écriture impliquent de développer secrètement un personnage dont le nom ne sera pas transmis aux autres, tout comme la raison pour laquelle le personnage n'est pas en mesure de toucher ou d'être touché par les autres.

Pour mieux comprendre ce que les différentes étapes d'écriture et jeux implique comme pratique de l'*autohistoria-teoria* pour chaque participant·es, nous pouvons nous pencher sur ce que la manière dont Anzaldúa définit la notion de *shadow work*, ou travail de l'ombre :

> Dans le travail de l'ombre, le problème fait partie de la guérison — vous ne guérissez pas la blessure ; c'est la blessure qui vous guérit. Tout d'abord, il faut reconnaître et accepter la *herida* (la blessure). Ensuite, il faut avoir l'intention de guérir. Puis, il faut plonger totalement dans cette blessure — prêter attention à ce que le corps ressent, vivre la désintégration et la dislocation. La rupture et la fragmentation psychique mènent à un dialogue avec la blessure. Ce dialogue, à son tour, ouvre l'imagination, et les images éveillent une conscience de quelque chose de plus grand que nos blessures individuelles, nous permettant d'imaginer des moyens de traverser les désorientations du *nepantla* pour atteindre la plénitude et nous connecter aux autres sur la planète. Enfin, il faut plonger ses mains dans le désordre, plonger ses mains *en la masa* (la masse), dans des actes matériels, pratiques, spirituels et politiques incarnés[41].

Ainsi les exercices d'écriture constituent les deux premières parties du processus qui consistent à "reconnaître" la blessure et à "intenter" de guérir. Dans un second temps, chercher à incarner ce personnage – chargé de la vulnérabilité des participant·es – à travers la création de vêtements et d'objets pour se manifester permet de "plonger" dans la blessure. Contrairement aux scènes ouvertes comme *Mange tes mots* où

41 Gloria Anzalduá, *Light in the dark, op. cit.*, p. 89.

il est possible de verbaliser son vécu devant un public au moment où l'on se sent prêt·e, *BitchCraft* s'inscrit dans un cadre institutionnel où les étudiant·es peuvent se sentir obligé·es d'exposer leurs vulnérabilités à cause de la pression scolaire. Pour empêcher cela, l'écriture des personnages et les raisons de leurs choix esthétiques sont gardés secrets : le jeu est intégralement non-verbal, tout y est signifié mais absolument rien n'y est prononcé. Cette fois, le "je" des participant·es est donc un "je" conscient de sa propre vulnérabilité tout en étant protégé de l'injonction à la transparence générée par les attentes pédagogiques de l'école d'art. Le dialogue avec la blessure se fait alors à travers l'esthétique des objets (vêtements, paillettes, accessoires) mais surtout par les relations silencieuses entre participant·es. Cela leur offre la possibilité de "plonger [les] mains *en la masa*" collectivement durant l'heure de jeu quand bien même les raisons de leur participation restent secrètes. Pour rendre hommage à la question du *night-club* qui a servi de base de jeu durant ce GN, nous pouvons utiliser la métaphore de l'intérieur d'une boule à facette pour décrire cet espace protégé où chacun·e s'immerge dans un décor de boîte de nuit, de fumée, de néons et de maquillage réverbérant la lumière noire.

Là où l'identité diamant fonctionne par diffraction et interfaçage partiel des vulnérabilités exposées, créant des effets-miroirs entre certains récits autobiographiques dévoilés, l'opacité du care~obscur permet aux blessures de se rencontrer et de se soigner sans jamais se révéler. La distinction scène ouverte/scène fermée devient alors cruciale : contrairement aux scènes ouvertes de *Mange tes mots* où les vulnérabilités s'exposent entre inconnus afin de se rendre mutuellement capables, *Bitchcraft* se déroule en cercle fermé entre personnes qui ont appris à se connaître et à se faire confiance. Dans cette tension se joue en réalité une question fondamentale pour l'autothéorie en révélant comment le travail de la matière autobiographique peut être exposante pour l'artiste – encore plus dans des contextes d'oralité collective où il s'agit d'assumer son propos avec sa propre voix, sans l'intermédiaire du livre ou de l'image pour se protéger. Comme l'a dit Aurore Déon lors d'une performance précédent une scène ouverte *Mange tes mots*, "raconter coûte[42]". Se trouver en capacité de témoigner de son vécu et d'assumer son identité en public est, en réalité, une forme de privilège et il existe des contextes qui rendent la pratique autothéorique impossible. Pour faire écho au travail d'Aslanian sur des formes autothéoriques protectrices comme celle de *BitchCraft*, nous~

42 Cette phrase est issue de son seul en scène *Si ça ne tenait qu'à moi, je raconterais d'autres histoires*, joué le 30 novembre 2024 à la bibliothèque Louise Michel dans le cadre d'une soirée co-organisée par les associations *Littérature etc.* et *Mange tes mots*.

pouvons convoquer un exemple concret de ce phénomène à partir de la pièce *Imbratoura* d'Alexandra Dols. La performeuse et danseuse y explore une histoire trop dangereuse pour être racontée : une relation amoureuse avec une femme "qui vient de la zone-de-non-être où les personnes qui ont des histoires d'amour hors-norme sont ciblées par le pouvoir dictatorial pour les transformer en informateurs[43]". Dans la pièce, l'imbratoura déclare : "Et si l'on cache nos réalités à nos proches, ce n'est pas que nous sommes plus lâches que vous ou que nous ne vous faisons pas confiance, il en va juste de notre survie. Raconter ce que l'on vit est un choix. Voir un luxe[44]." Nous faisons un écart en convoquant cette pièce parce que la solution envisagée par l'artiste se trouve, à l'image de *BitchCraft*, dans l'utilisation du prisme déformant de la science-fiction qui, selon ses mots, lui permet de "parler de choses qu'on ne peut pas dire[45]", par la métaphorisation. Créer des espaces de care~obscur où réel et fiction se troublent permet donc des explorations autothéoriques protectrices dans la logique du "droit à l'opacité" de Glissant : "[…] je réclame pour tous le droit à l'opacité. Il ne m'est plus nécessaire de « comprendre » l'autre, c'est-à-dire de le réduire au modèle de ma propre transparence, pour vivre avec cet autre ou construire avec lui. Le droit à l'opacité serait aujourd'hui le signe le plus évident de la non-barbarie[46]."

Revenons au paradigme opaque de *BitchCraft* pour comprendre comment le secret partagé permet, en l'occurrence, de mettre en acte cette citation de Glissant. Pendant le jeu, le soin circule par signifiance plutôt que par signifié[47], dans une réverbération perpétuelle des signes non-verbaux de chacun·e, sans que personne n'ait à comprendre l'autre pour construire ensemble. La scène fermée du GN offre une coexistence de "je", non plus en diffraction par exposition réfléchie et intentionnelle de l'intime, mais en réfraction permanente les uns des autres par opacification consciente de l'intime. Chaque "je", réfracté par le "je" d'un·e autre, modifie sensiblement sa trajectoire en s'appropriant un signe sans avoir besoin de savoir pleinement ce qu'il signifie pour la personne qui l'a

43 Pour respecter l'intimité de l'artiste et ces informations sensibles, la formulation a été choisie par Alexandra Dols elle-même lors d'un échange en date du 9 septembre 2024.

44 Alexandra Dols, *Imbratoura*, Manuscrit de travail de l'artiste, version août 2023, Paris, 2023. Ce manuscrit en cours de travail correspond à une version d'étape du spectacle, présentée à Anis Gras le 29 septembre 2023.

45 Cette citation est issue d'une prise de note manuscrite lors d'un rendez-vous informel en juillet 2023 avec l'artiste.

46 Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996, p. 71.

47 Pour aller plus loin sur la différence entre signifiance et signifié, voir : Henri Meschonnic, *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, coll. « Verdier poche », 2009 [1982].

émis. Les contours protecteurs de l'espace fermé englobent tous ces "je" réfractés et les réfléchissent dans un jeu d'échos légèrement déformés, si bien qu'au fur et à mesure du jeu on ne sait plus qui a produit le signe original devenu commun. Par exemple, les participant·es ont convenu sans parole qu'offrir des paillettes deviendrait le symbole d'une "transmission de lumière" pour créer "une boule de care", par un jeu itératif et mimétique où le comportement de l'autre modifie le nôtre. Ainsi, si le "je" diffracté de Demanze "prend acte de la distorsion subjective, revendique la transformation d'une perception singulière et située" à titre individuel, le "je" réfracté autorise la distorsion subjective de l'autre à transformer la sienne temporairement. La scène ouverte permet à chacun·e de prendre acte de l'appartenance de son "je" à un tissu de je~en~relation*, parce qu'il se révèle par la diffraction identitaire, tandis que la scène fermée permet à chacun·e de sentir comment son "je" est façonné par ce tissu de je~en~relation*, parce qu'il s'opacifie par la réfraction identitaire. Tout en permettant tous les deux un travail autothéorique par le biais du collectif, les deux espaces n'ont ainsi pas les mêmes effets et ne mettent pas en place les mêmes stratégies : le premier créée une zone où les affects se contaminent par le biais de la mise en lumière spectaculaire du drama, tandis que le second crée une circulation fluide des affects et les tresse dans l'opacité protectrice de la scène fermée.

La différence entre les deux espaces vient du fait que la scène fermée superpose sur le tissu réel de je~en~relation* un second tissu, fictionnel, sans que chaque "je" ne sache vraiment s'y situer. Ce dédoublement identitaire permet l'exploration intime du soi par sa projection au sein d'un soi fictionnel, autorisée par l'élaboration d'un univers commun science-fictionnel – en l'occurrence, dans le cas de *BitchCraft,* un monde où danser dans les ruines de l'apocalypse. Pour théoriser ce phénomène de projection spéculative du soi dans l'espace fictionnel collectif, j*'ai développé le concept d'*identité nova*. Cette notion s'inspire de *novum* de Suvin[48], fondateur pour les *SF studies*. Le *novum* a "été utilisé pour penser la construction d'êtres, d'objets, de sociétés, de paradigmes en rupture avec les règles de notre monde, mais aussi la distanciation induite vis-à-vis du réel et son potentiel critique[49]". Contrairement au *novum* où ces constructions génèrent des univers fictionnels indépendants de

48 Darko Suvin, *Metamorphoses of science fiction : on the poetics and history of a literary genre*, Oxford, Peter Lang, coll. « Ralahine utopian studies », 2016 [1979].

49 Aurélie Huz, « Démêlés avec le novum : démontages et remontages de la notion dans une perspective culturelle intermédiatique », *ReS Futurae. Revue d'études sur la science-fiction*, n° 20, Université Gustave Eiffel, décembre 2022, en ligne, <https://journals.openedition.org/resf/11338#bodyftn17>, consulté le 5 août 2024.

notre monde, l'*identité nova* opère sur le terrain du sujet réel : elle est l'apparition d'un soi possible, pas encore stabilisé, qui se déploie dans l'expérimentation collective. Il ne s'agit pas d'une identité nouvelle au sens d'un état accompli, mais d'un processus spéculatif et transitoire, une mise en mouvement d'un état de trouble vers celui d'un devenir. Le dédoublement identitaire entre le "je" réel et le "je" spéculé par fabulation permet d'explorer dans un monde fictionnel des parts de soi-même que l'on n'assume pas encore, comme une identité de genre, par exemple. L'opacité devient alors médiateur d'une transformation du "je" qui ne dit pas son nom, ni même son pseudo : les participant·es explorent des parts de soi inédites sans avoir à les justifier ni les expliquer, découvrant, pour reprendre le retour d'une des participant·es qu'il est "OK de se nourrir de l'énergie des autres" dans un espace d'apprentissage affectif, préservé des injonctions de performance académique.

Les témoignages recueillis lors de *BitchCraft* révèlent ainsi une transformation durable chez les participant·es, qui dépasse le simple cadre ludique : "À travers le personnage interprété par Nyx j'ai réappris à m'accepter", "Ça m'a emmené à un endroit que je ne m'étais pas autorisé à vivre", "J'ai pu rester introvertie mais construire un contact". Le dispositif génère des apprentissages qui persistent au-delà de l'expérience de jeu et certain·es participant·e explique que le jeu les a aidé "à apprendre à reconnaître un non", à "apprendre à dire non, à respecter [ses] propres limites». "Ça va beaucoup m'aider dans le futur", témoigne un·e participant·e. Un·e autre participant·e raconte qu'iel a dansé comme iel ne pensait pas pouvoir le faire, à cause de sa béquille, en trouvant une manière de le faire en position assise. Cette personne exprime avoir "appris à danser autrement". Ainsi, contrairement aux modalités classiques de l'*autohistoria-teoría* qui passent par la narration explicite du trauma, *BitchCraft* permet aux participant·es de spéculer sur les possibilités d'un futur "je" depuis un passé douloureux sans jamais avoir à exposer ce passé, tout en produisant de nouveaux savoirs dans l'expérience. Il s'agit donc d'une forme d'*autohistoria-teoría* ou le terme "*historia*" est à prendre au sens fictionnel et non plus au sens autobiographique, sans que cela ne remette en cause les fondements autothéoriques de l'expérience. En effet, bien que cette modalité collective de l'autothéorie passe momentanément par la déformation fictionnelle du soi, elle replace bien "le sujet dans le réel[50]" en lui offrant la possibilité de comprendre quelque chose de nouveau sur son expérience de la réalité.

50 Mathilde Savard-Corbeil, « L'autothéorie comme forme d'engagement de la littérature contemporaine », *loc. cit.*

Conclusion

Les scènes ouvertes et les scènes fermées créent ainsi deux formes différentes de *nos/outras* où le soin ne se place pas aux mêmes endroits. Ces deux approches démontrent que l'autothéorie performative et collective peut prendre des formes multiples selon les besoins des participant·es : tantôt contamination drama, tantôt transformation silencieuse. Elles ouvrent ainsi des perspectives pour repenser l'autothéorie au-delà du livre, dans des espaces où les "je" se fabriquent ensemble tout en préservant leur singularité, des espaces où l'on autorise l'altérité à nous transformer, où l'on écoute nos parts obscures et vulnérables tout en choisissant quand et à qui les partager. Dans le cas des scènes ouvertes, nous~faisons le choix de laisser l'espace ouvert tout en travaillant activement à cultiver un climat de bienveillance qui permette le déploiement d'une vulnér(h)abilité émancipatrice, dans l'esprit de l'éthique du care. Les personnes qui peuvent se permettre de verbaliser publiquement leur travail autothéorique sur scène deviennent ainsi des relais pour permettre à des personnes qui ne le peuvent pas encore d'amorcer ce travail dans l'intimité de l'écoute. Dans le cas des scènes fermées, nous* faisons le choix de restreindre l'espace à un petit nombre de participant·e, pour prendre le temps de les laisser s'apprivoiser et créer les conditions nécessaires à l'exploration de soi par le biais d'une identité nova. Ici, le travail autothéorique n'a plus besoin d'être verbalisé pour s'opérer. Dans les deux cas, l'autothéorie en contexte collectif impose de travailler activement à la création de dispositifs qui puissent englober et encadrer le partage autobiographique servant de support à la théorisation, pour éviter toute blessure re-traumatisante. À ce titre, le négatif, les ombres, l'opacité, l'écoute et la SF se sont montrés être de puissantes ressources. Les scènes ouvertes comme les scènes fermées proposent ainsi la construction d'espaces troubles où les catégories binaires entre fiction et réalité, individualité et collectivité, théorie et intime s'estompent dans un enchevêtrement obscur et protecteur.

Bibliographie

ANZALDUÁ, Gloria, *Light in the dark: rewriting identity, spirituality, reality*, AnaLouise Keating (éd.), Durham, Duke University Press, coll. « Latin America Otherwise Ser », 2015.

BOLDRINI, Miranda, « Se lire soi-même pour lire les autres : éthique du care, autoréflexivité et responsabilité épistémique », *A contrario*, vol. 31, n° 1, BSN Press, rubrique « Philosophie », 8 juin 2021, p. 117-135.

BRÉZILLON, Héloïse, « Le projet écoféministe d'Agrapha et Agraphón : étude comparative de deux gestes science-fictionnels

littéraire et sonore », *ReS Futurae. Revue d'études sur la science-fiction*, n° 25, Université Gustave Eiffel, 21 mai 2025 (DOI : 10.4000/148md consulté le 29 septembre 2025).

BRODZIAK, Sylvie et AMarie PETITJEAN, *La littérature stéthoscope*, Paris, Éditions le Manuscrit, coll. « Genre(s) et création », 2024.

CITTON, Yves, *Gestes d'humanités : anthropologie sauvage de nos expériences esthétiques*, Paris, A. Colin, coll. « Le temps des idées », 2012.

DAVID, Coralie, « Le jeu de rôle sur table : une forme littéraire intercréative de la fiction ? », *Sciences du jeu*, n° 6, 11 octobre 2016 (DOI : 10.4000/sdj.682 consulté le 15 septembre 2025).

DESCOLA, Philippe, *Par-delà nature et culture*, Nachdr., Paris, Gallimard, coll. « Bibliotheque sciences humaines », 2009.

FOURNIER, Lauren, *Autotheory as feminist practice in art, writing, and criticism*, Cambridge, Massachusetts London, England, The MIT Press, 2021.

GEFEN, Alexandre, *Réparer le monde: la littérature française face au XXIe siècle*, Paris, Éditions Corti, coll. « Les essais », 2017.

GLISSANT, Édouard, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996.

HARAWAY, Donna J., *Vivre avec le trouble*, Vivien García (trad.), Vaulx-en-Velin, les Éditions des Mondes à faire, 2016.

HÉTU, Dominique, SNAUWAERT, Maïté, « « Poétiques et imaginaires du care » », *temps zéro*, n° 12, Équipe de recherche Fabula, École Normale Supérieure, 45 rue d'Ulm, 75230 Paris Cedex 05, 9 avril 2018 (en ligne : https://www.fabula.org/actualites/84540/poetiques-et-imaginaires-du-care-temps-zero-n-12.html ; consulté le 1er juin 2025).

LEPORE, Stephen J., SMYTH Joshua M. (éd.), *The writing cure: How expressive writing promotes health and emotional well-being.*, Washington, American Psychological Association, 2002.

LEVY, Dominique Rachel, « Ateliers d'écriture thérapeutique : vecteurs de dépassement du traumatisme ? », dans *La Littérature stéthoscope*, Paris, Éditions Le Manuscrit, coll. « Genre(s) et création », 2024, p. 219-242.

LIBASCI, Fabio, « Pour une écriture qui soigne. Simone de Beauvoir et Annie Ernaux », dans Sylvie Brodziak et Anne Marie Petitjean, *La Littérature stéthoscope*, Paris, Éditions le Manuscrit, coll. « Genre(s) et création », 2024, p. 79-100.

MACKAY, Wendy E. et Anne-Laure FAYARD, « HCI, natural science and design: a framework for triangulation across disciplines », dans *Proceedings of the 2nd conference on Designing interactive systems: processes, practices, methods, and techniques*, New York, NY, USA, Association for Computing Machinery, coll. « DIS '97 », 1997, p. 223-234 (en

ligne : https://dl.acm.org/doi/10.1145/263552.263612 ; consulté le 15 septembre 2025).

MESCHONNIC, Henri, *Critique du rythme : anthropologie historique du langage [1982]*, Lagrasse, Verdier, coll. « Verdier poche », 2009.

NOËL, Romain, *La grande conspiration affective: un thriller théorique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La libraire du XXIe siècle », 2024.

PENNEBAKER, James W, « Writing about Emotional Experiences as a Therapeutic Process », *Psychological science*, 8.3, 1997.

PIGNARRE, Philippe et Isabelle STENGERS, *La sorcellerie capitaliste: pratiques de désenvoûtement*, Paris, La Découverte, 2005.

REBUCINI, Gianfranco, « Donna J. Haraway, Vivre avec le trouble », *Genre, sexualité & société*, IRIS-EHESS, 12 novembre 2021 (DOI : 10.4000/gss.6832 consulté le 2 juin 2025).

ROSENTHAL, Olivia et Lionel RUFFEL, « Introduction », *Littérature*, n°160, n° 4, 1er décembre 2010, p. 3-13.

SAVARD-CORBEIL, Mathilde, « L'autothéorie comme forme d'engagement de la littérature contemporaine », *Revue critique de fixxion française contemporaine*, n° 27, Ghent University, 15 décembre 2023 (DOI : 10.4000/fixxion.13271 consulté le 7 septembre 2025).

STARHAWK, *Rêver l'obscur: femmes, magie et politique*, Paris, Cambourakis, coll. « Sorcières », 2015.

STEWARD, Ketty, « Apports d'un dispositif groupal autobiographique dans la dépression chez les personnes agées », dans *La Littérature stéthoscope*, Paris, Éditions Le Manuscrit, coll. « Genre(s) et création », 2024, p. 243-263.

SUVIN, Darko, *Metamorphoses of science fiction : on the poetics and history of a literary genre*, Gerry Canavan (éd.), Oxford, Peter Lang, coll. « Ralahine utopian studies », volume 18, 2016.

VOLLAND, Hannah, « L'écriture de soi comme forme de connaissance », *Revue critique de fixxion française contemporaine*, n° 27, Ghent University, 15 décembre 2023 (DOI : 10.4000/fixxion.13456 consulté le 10 septembre 2025).

Notices biographiques

Crystal Aslanian est artiste-chercheuse et enseignante, docteure en arts de l'Université Gustave Eiffel. Sa thèse *Ondes Ren@rdes* explore la recherche-création radiophonique, les épistémologies trans*, féministes et écoféministes. Son travail tresse poésie, performance et pédagogies critiques, en inventant des concepts tels que Sound Foxyness et care~obscur. Elle développe une pensée située de la création comme soin et transformation collective.

Héloïse Brézillon est poétesse, autrice de science fiction et docteure en littérature de l'Université de Paris Cergy. Sa thèse explore la recherche-création littéraire, la science fiction d'Haraway et les épistémologies minoritaires à partir de l'analyse d'œuvres intermédiatiques. Son travail propose le concept de "geste" pour comprendre les troubles génériques. Deux livres de création sont tirés de sa thèse : *T3M* (éditions du commun, 2024) et *PERIOD²*. (Cambourakis, 2025). Depuis 2018, elle coanime l'association de poésie *Mange tes mots*.

DU CORPS-PUZZLE AU PROCESSUS DE SUBJECTIVATION DE L'ARTISTE-CHERCHEUSE : LA MISE EN RÉCITS COMME PERSPECTIVE ÉPISTÉMOLOGIQUE DIALOGIQUE DANS UNE RECHERCHE-CRÉATION

Florence Hinard
Artiste-doctorante, Université Paris 8

Résumé

En tant qu'artiste-doctorante, j'ai travaillé autour de l'influence de mon héritage de cavalière sur mes pratiques artistiques : le jeu d'actrice, la performance ainsi que l'écriture. Dans cet article, j'ai souhaité revenir sur un moment clé de ma recherche-création, celui de la fictionnalisation de mon *récit écobiographique* comme base de réflexivité sur mes pratiques, amorce de mon processus de subjectivation d'artiste-chercheuse et objectivation de ma subjectivité dans ma recherche-création. Chemin faisant, l'Autre en moi a surgi - la Centauresse - qu'un processus de recherche-création collaboratif pensé avec les artistes Isabelle Merger et Timothée Corteggiani a permis de faire exister. Un film expérimental est alors né.

Mots-clés : recherche-création, posture, récit écobiographique, sociologie clinique, dialogue épistémologique.

Abstract

As a doctoral artist, I've explored the influence of my women equestrian heritage on my artistic practice : acting, performing as well as writing. In this article, I wanted to to revisit a key moment of my practice-as-research : the fictionalization of my ecobiographical narrative (*récit écobiographique)* as a basis for reflexivity on my practices. This marking the beginning of my subjectivation process as an artist-as-researcher and the

objectification of my subjectivity within my practice-as-research. Along the way, throughout an artistic collaboration with Isabelle Merger and Timothée Corteggiani, the Centauress within me emerged. The result was an experimental film.
KeyWords : practice-as-research, stance, ecobiographical narrative (*récit écobiographique)*, clinical sociology, epistemological dialogue.

Resumen

Como artista-doctoranda, he trabajado en torno a la influencia de mi prácticas de jinete sobre mis prácticas artísticas: el trabajo de actríz, la performancía así como la escritura. En este artículo, he querido volver sobre un momento clave de mi investigación-creación, el de la ficcionalización de mi relato ecobiográfico como base de reflexividad sobre mis prácticas, inicio de mi proceso de subjetivación de artistabúsqueda y objetivación de mi subjetividad en mi investigación-creación. A lo largo del camino, el Otro en mí surgió - la Centaura - que un proceso de investigación-creación pensado con los artistas Isabelle Merger y Timothée Corteggiani permitió hacer existir. Nace entonces una película experimental.
Palabras claves : investigación-creación, postura, relato ecobiográfico, sociología clínica, diálogo epistemológico.

En tant qu'artiste-doctorante en Recherche-Création à l'Université Paris 8 interrogeant de quelles façons ma pratique de l'équitation de tradition française[1] héritée du Cadre Noir de Saumur[2] avait influencé mon rapport au jeu d'actrice, à la performance ainsi qu'à l'écriture, j'ai incessamment questionné mon engagement ainsi que mon implication[3]

1 L'équitation de tradition française est inscrite au patrimoine culturel immatériel de l'humanité depuis 2011. Le Cadre Noir de Saumur est un acteur majeur de son rayonnement. UNESCO, *l'Équitation de tradition française.* [Mis en ligne à une date inconnue] https://ich.unesco.org/fr/RL/l-equitation-de-tradition-francaise-00440 [Consulté le 8 septembre 2025]

2 Cette pratique m'a notamment était transmise par mon dernier Instructeur, feu Francis Rebel, avec lequel j'ai passé mon Galop 7, à l'âge de dix-sept ans. Francis Rebel fut le premier écuyer civil à intégrer l'École Nationale d'Équitation (ENE) qui avait pour objectif de former les cadres supérieurs de l'équitation. Elle a fusionné en 2010 pour former l'Institut français du cheval et de l'équitation (IFCE). « Moniteur en 1967, Francis obtient son Instructorat deux ans plus tard, et effectue dans la foulée son service militaire au bataillon de Joinville basé à Fontainebleau. L'année suivante il devient le premier écuyer civil a intégrer l'ENE et le Cadre noir, et Pierre Durand qui n'est alors qu'adjudant-chef, demande à Francis Rebel de le suivre à Saumur, où s'ouvre la nouvelle école sur le site de Terrefort. » Christophe Hercy, *Francis Rebel tire sa révérence*. [Mis en ligne le 7 juin 2022] https://www.chevalmag.com/divers/faits-divers/francis-rebel-tire-sa-reverence/ [Consulté le 7 juin 2022]

3 L'implication fait référence à l'épistémologie de la sociologie clinique. « [Elle] se situe à contre-courant du modèle positiviste selon lequel les résultats fiables doivent être débarrassés de tout ce qui contribuerait à alimenter leur caractère subjectif, à l'origine de biais qui disqualifieraient toute démarche scientifique [...] Selon la démarche clinique cependant,

dans le cadre de ma thèse-création[4]. J'ai fait de *la théorie, un lieu à moi,* pour paraphraser la chercheuse Mathilde Savard-Corbeil[5]. L'enjeu était ainsi de procéder à une analyse de mes pratiques en convoquant ma subjectivité de chercheuse, laquelle était aussi questionnée à partir d'un dialogue que j'avais instauré entre l'épistémologie de la Recherche-Création et celle de la Sociologie Clinique et Psychosociologie[6]. Ainsi, rejoignant les propos du Professeur et chercheur en Sciences de l'Éducation Christophe Niewiadomski, j'ai fait l'hypothèse que du fait de sa dimension performative, la mise en récits de mon histoire comme de mes pratiques produisait « l'effet sujet » c'est-à-dire un effet de production du sujet même qui parle[7]. » Autrement dit, m'atteler à la mise en récits de mes pratiques et de mon histoire de vie – par sa mise en contexte, son écriture ainsi que sa fictionnalisation – puis procéder à son analyse m'a permis de me réapproprier cette histoire, d'en être le sujet, en lui impulsant une cohérence tout en promouvant « un processus de changement et d'émancipation[8] » chez la narratrice que j'étais.

l'analyse de l'implication du chercheur est une condition de promotion de la rigueur scientifique dans la mesure où elle met en évidence les effets de son incidence sur le savoir produit, à l'instar des outils qui prétendent neutraliser la trace du sujet dans la production de la connaissance. » Ana Massa, *Implication.* [Mis à jour le 15 septembre 2019] https://www-cairn-info.accesdistant.bu.univ-paris8.fr/dictionnaire-de-sociologie-clinique--9782749257648-page-353.htm [Consulté le 17 février 2024]. Pour ce faire, la sociologie clinique s'appuie à la fois sur des outils de sociologie, de psychologie, de psychosociologie et de psychanalyse.

4 Le terme de thèse-création est actuellement employé par de nombreux artistes- chercheurs. Je ne peux pas tous et toutes les citer. Parmi elles et eux, il y a Jean-François Dusigne qui fut des années durant mon formateur dans Jean-François Dusigne, *La thèse- création d'un metteur en scène comme creuset de recherche universitaire et artistique, pour un théâtre encore en devenir in Izabella Pluta (dir.),* avec la collaboration de Gabrielle Girot, Metteur en scène aujourd'hui. Identité artistique en question ? Rennes, PUR, coll. « Le Spectaculaire - Arts de la scène », 2017, 552 p. ou encore Marie-Hélène Breault dans Marie-Hélène Breault, *La thèse-création.* [Mis en ligne à une date inconnue] https://books.openedition.org/pum/4119 [Consulté le 27 août 2024] D'autres chercheur·euse·s comme Louis-Claude Paquin utilisent davantage le terme de recherche- création. Tous et toutes s'accordent - je crois - sur le fait qu'effectuer une thèse-création ou une recherche-création nécessite une double production artistique et scientifique.

5 Mathilde Savard-Corbeil, *L'autothéorie comme forme d'engagement de la littérature contemporaine.* [Mis en ligne en 2023] https://journals.openedition.org/fixxion/13271 [Consulté le 8 septembre 2024]

6 À laquelle j'ai été formée en master, à l'Université Paris Cité.

7 Christophe Niewiadomski, *Récit de vie*, Toulouse, Érès, 2019, p. 137.

8 Christophe Niewiadomski *Récit de vie*, *op. cit.* p. 137.

Chemin faisant, je me suis constamment questionnée sur la façon dont j'allais légitimer la place du « je » dans la mise en récits de mon histoire comme de mes pratiques puis leurs analyse, en tant que matériau de ma recherche-création dont la visée est de répondre aux critères de scientificité qu'induisent l'écriture de la thèse puis la soutenance au sein de l'institution qu'est l'Université. Mais avant cela, il a fallu que je me questionne : qui était ce « je » pour paraphraser le fondateur et professeur de Sociologie Clinique, Vincent De Gaulejac[9] ? D'où parlait et partait-il ? Je rejoignais ainsi les propos de la chercheuse Mathilde Savard-Corbeil selon laquelle : « À mi-chemin entre la théorie critique et l'autobiographie, l'autothéorie écrite par des femmes se veut une approche alternative à la transmission de l'expérience et de la connaissance. » Partant ainsi de mon hypothèse concernant la dimension performative du récit et sa visée émancipatrice, je vais tâcher de revenir sur un moment charnière de ma recherche-création : celui de la mise en récit du souvenir de ma première rencontre avec un cheval puis sa fictionnalisation comme levier de réflexivité et amorce du processus de subjectivation de l'artiste-chercheuse comme de mon *processus de changement et d'émancipation.*

Du corps-puzzle au « je » récitant : l'enjeu de la mise en récit de l'*écobiographie*

Partant du postulat selon lequel « Le chercheur est le premier objet de sa recherche[10]. », comme a pu en témoigner la Professeure et psychosociologue Jacqueline Barus-Michel, j'ai mis au travail mon implication à partir d'une projection que j'ai faite de mon corps, que j'ai nommé *corps-puzzle* ou corps morcelé, qui comportait trois parties principales : le *corps-écrivant,* le *corps-rêvant*[11] et le *corps-cavalier.* Chacune des

9 Vincent de Gaulejac fut l'un de mes professeur·e·s mais aussi le directeur de mon master à l'Université Paris Cité et l'un des fondateurs de la sociologie clinique en France avec Max Pagès, Robert Sévigny, Gilles Houle, Eugène Enriquez.

10 Jacqueline Barus-Michel, *Le chercheur, premier objet de la recherche*. [Mis en ligne à une date inconnue] https://www.persee.fr/doc/bupsy_0007-4403_1986_num_39_377_12818 [Consulté le 10 octobre 2022]

11 Le *corps-rêvant* a très largement contribué à l'analyse de mon *corps-actant*, le corps de la comédienne et de la performeuse. C'est pour cela que je l'ai intégré au *corps-rêvant.* Je n'évoquerai pas cette partie dans le cadre de cet article mais j'ai mis en place un protocole très rigoureux pour récolter mes rêves et les mettre au travail, dans la perspective d'analyser mon implication. Dans le même temps, cela a largement influencé la dramaturgie du *film expérimental* réalisé avec la plasticienne Isabelle Merger et l'auteur, scénariste et réalisateur Timothée Corteggiani, qui sera présenté le jour de ma soutenance. Et avant cela, le travail l'expérimentation mené avec l'autrice, scénariste et réalisatrice Amandine Tondino.
Florence Hinard, *Devenir Centauresse. Vécu d'une expérience d'un processus de recherche- création de l'analyse d'implication au processus de création collaboratif.* Date de soutenance prévue au 21 janvier 2026.

parties avait sa logique, ses contraintes, son autonomie, si je puis dire. Néanmoins, toutes ces parties se réclamaient du « je ». Comment alors trouver une cohérence entre ces différentes parties du *corps-puzzle*, qui se réclamait du « je » sans arriver à cohabiter ensemble, générant ce que j'ai pu nommer *l'expérience schizophrénique* de la recherche-création[12]. Elle était autant la résultante de ce phénomène de morcellement que d'une dualité intrinsèque au statut d'artiste-chercheuse, puisque l'artiste et le·a chercheur·euse s'inscrivent dans des logiques économiques, corporatistes, organisationnelles, politiques, des cultures de métiers différentes qu'il faut toujours faire dialoguer à l'intérieur de soi ou au moment de travailler avec d'autres artistes non chercheur·euse·s au sens académique. Trouver une cohérence entre des différentes parties du *corps-puzzle* afin qu'un « je » puisse s'affirmer en prenant en compte sa complexité et ses contradictions, tel était l'enjeu de la *mise en récits*. Autrement dit, il s'agissait d'œuvrer à la subjectivation, comme en témoigne les propos du chercheur en psychologie Marc Guyon reprenant à son compte les propos du Professeur Vincent de Gaulejac :

> Qui est « je » ? Incarnation d'un être singulier ? Produit d'un contexte socio-historique ? Vincent de Gaulejac propose de dépasser les antagonismes disciplinaires en posant l'existence d'un pôle psychique et d'un pôle social irréductibles, indissociables et relativement autonomes. À partir des perspectives sociologiques, analytiques ou structuralistes, il considère que « le sujet advient à partir d'un déjà-là » social *via* l'ordre symbolique dans lequel sont prises les relations sociales. Le psychisme et le social s'étayent alors dans une relation systémique et récursive. Le sujet est surdéterminé socialement, aussi apparaissent des points d'accumulation de déterminations contradictoires. L'advenue du sujet répond au besoin de cohérence. La subjectivation est une recherche continuelle de médiations face à des contradictions dont l'infini combinatoire dans les registres psychiques, sociaux et familiaux explique la singularité[13].

12 Florence Hinard, *Devenir Centauresse. Vécu d'une expérience d'un processus de recherche-création de l'analyse d'implication au processus de création collaboratif.* Date de soutenance prévue au 21 janvier 2026.

13 Marc Guyon, *V.de Gaulejac, Qui est je ?* [Mis en ligne en 2010] https://journals.openedition.org/osp/2877 [Consulté le 9 septembre 2025]

Pour œuvrer à cette mise en cohérence du « je » morcelé permettant d'impulser le processus de subjectivation, je me suis appuyée sur un outil développé par le professeur et philosophe Jean-Philippe Pierron, le *cahier d'exercices écobiographiques* et plus largement l'écobiographie dont l'enjeu est de répondre à la question « Qui suis-je ? » en invitant celui qui s'essaye à l'exercice à « démêler les liens entre soi, les autres et le monde organique et inorganique qui nous constituent[14]. » Il précise que « pour donner suite à la question « qui suis-je ? », il nous faut raconter notre histoire, intercalant entre l'écriture *(graphie)* et soi *(bios)* le rôle tiers du milieu naturel *(oikos)*. Toute biographie en ce sens est une écobiographie[15]. » La première étape de cette mise en cohérence était donc de répondre aux questions proposées dans le *cahier d'exercices écobiographiques*, en les mettant sur papier, en leur donnant donc une matérialité. C'est alors une dynamique entre intériorité et extériorité qui s'embraye puisqu'il s'agit de donner à voir par soi et pour soi – en s'appuyant sur l'acte d'écrire – le souvenir d'une rencontre qui a pu nous affecter, comme en témoigne la première question du *cahier d'exercices écobiographiques* :

> Puis-je identifier dans mes expériences d'enfance un lieu, un être, un vivant avec lequel s'est instaurée une rencontre qui m'habite encore aujourd'hui ? Je prends le temps de la décrire factuellement en prenant soin des détails que je juge insignifiants (me demander quelles raisons me conduisent à dire qu'ils seraient insignifiants), de préciser si elle était joyeuse ou malheureuse et de préciser quels sentiments et images vives y sont associées[16].

À partir des réponses que j'avais pu faire - en suivant le *cahier d'exercices écobiographiques*[17] - relatant ma première rencontre avec un cheval alors que j'avais cinq ans, j'ai progressivement éprouvé la nécessité d'en faire un récit afin de le partager avec d'autres. Est alors né ce que j'ai appelé mon *récit écobiographique*, qui fut la deuxième étape de mise en cohérence de ce *corps-puzzle* dans laquelle s'enracinait le *corps-cavalier*, le *corps-écrivant*, le *corps-rêvant* et le *corps-actant*. J'avais produit un récit d'un souvenir qui me permettait autant de comprendre mon désir précoce de me rapprocher des chevaux que la façon dont la pratique de l'équitation de tradition française – du fait de son héritage viriliste reposant en grande partie sur l'injonction à la performance vécue/subie par les cavalièr·e·s,

14 Jean-Philippe Pierron, *Je est un nous,* Arles, Actes Sud, p. 15.
15 Jean-Philippe Pierron, *Je est un nous, op. cit.* p. 15.
16 Jean-Philippe Pierron, *Je est un nous, op. cit.* p. 155.
17 Jean-Philippe Pierron, *Je est un nous, op. cit.* p. 155.

par le cheval, par le couple - avait transformé ce désir et mes relations avec les chevaux. Le fait d'avoir une visée voire une nécessité de partager ce souvenir avec d'autres afin d'ouvrir un dialogue m'a obligée à fabriquer un récit puisque ce dernier « s'attache à introduire de la cohérence et de l'unité là où l'expérience ne confronte qu'à un ensemble informe d'impressions et de faits vécus[18] » comme en témoigne la professeure et chercheuse en Science de l'Éducation et de la Formation Christine Delory-Monberger.
Ainsi, c'est dans le passage de la description factuelle – en répondant aux questions proposées par le cahier d'exercices écobiographiques – à la fabrique du récit que s'est jouée la mise en intrigue nécessaire au récit :

> La mise en intrigue est l'opération par laquelle le narrateur va organiser cette succession d'événements indéfinis en *configuration,* une notion qui Ricoeur préfère à celle de *structure* pour désigner le récit comme l'art de composer et de recomposer les actions humaines en articulant *concordance* et *discordance* narratives (Ricoeur, 1990, p. 169- 170)[19].

C'est par cette mise en intrigue que le « je » récitant – par le truchement de la dramaturgie – devient auteur et analyseur des mécanismes du récit et plus largement de ce qui fait récit dans ce texte, en l'occurrence ici la rencontre entre ce cheval blanc pommelé de noir alors que j'avais cinq ans mais aussi le contexte dans lequel elle évolue, l'environnement *etc.* comme en témoigne cet extrait de mon *récit écobiographique* :

> Devant moi, des barbelés, alignés par quatre. Je n'aime pas trop ce chiffre. Ça ressemble trop au carré. Et je n'aime pas les carrés. Je m'approche. Le sol est jonché d'une espèce d'herbe sèche souillée par de l'urine. Pas celle d'un humain. Sous l'arbre, un résineux dont je ne me rappelle plus le nom, des crottins comme ceux que j'ai vu au mariage de ma cousine. Il est là, je le sens, je sens sa présence. J'ai peur mais je ne bouge pas. Gauche. Droite. Ça vient de devant. Un lien se tend de mon nombril à l'invisible. Un lien ténu. Mon palpitant s'emballe, ma respiration se saccade. Je lève les yeux : il est en face de moi. Blanc, pommelé de taches noires, les oreilles dressées, l'encolure relevée, les narines s'ouvrent et se rétractent

18 Christine Delory-Monberger (dir), *Vocabulaire des histoires de vie et de la recherche biographique,* Toulouse, Érès éditions, 2019, p. 136.
19 Christine Delory-Monberger (dir), Vocabulaire des histoires de vie et de la recherche biographique. *op. cit.* p. 136.

> au même rythme que celui de mon cœur. Il me regarde. Je sais qu'il me regarde[20].

L'enjeu pour moi était d'arriver - par la mise en intrigue – à déterminer ce qui dans cette rencontre m'avait profondément marquée, à la lueur de mon expérience de cavalière. Raconter *a posteriori* ce souvenir me permettait aussi de revenir à la source de cette attirance viscérale pour les chevaux, de ce désir de centaurisation, en m'offrant l'opportunité d'en être non seulement l'actrice mais aussi l'autrice. En choisissant de faire un choix parmi les éléments factuels que j'avais listé lors de ma réponse à la première question du cahier d'exercice écobiographique, j'ai induit la dramaturgie, j'en ai progressivement posé les jalons puisque j'ai fait le choix de revenir sur certains éléments et d'accorder moins d'importance à d'autres, comme en témoigne un extrait de cette liste :

> Je garde de cette rencontre l'odeur de l'urine et du crottin, celle des chemins résineux, du poil du cheval mêlés à celle de la sueur. Je garde de ce cheval la sensation de son souffle très proche de mon oreille. Je garde en mémoire la sensation de perte. L'ambivalence de la perte : entre le désir de se perdre et la crainte voire la panique de l'être. La sensation de la peur mêlée à de l'excitation. La sensation qu'il va se passer quelque chose qui se transforme progressivement en conviction[21].

Si l'utilisation du *cahier d'exercices écobiographiques* fut un pré-texte me permettant de faire remonter le souvenir à ma conscience en en laissant une trace, son désir de partage, lui, est à l'origine de la nécessité de sa mise en récit ou de sa fabrique. C'est enraciné dans cette volonté de partage, d'échange, de dialogue avec l'Autre, que ce que j'ai nommé mon *récit écobiographique* a existé[22]. Et c'est en partant de cette dialectique avec l'autre – du désir de partage au partage du *récit écobiographique*[23] – qu'a

20 Extrait de mon récit écobiographique, disponible dans ma thèse. Florence HINARD, *Devenir Centauresse. Vécu d'une expérience d'un processus de recherche- création de l'analyse d'implication au processus de création collaboratif.* Date de soutenance prévue au 21 janvier 2026.

21 Extrait du Cahier d'exercices écobiographiques disponible dans ma thèse-création.

22 « XV^e^ siècle. Emprunté du latin exsistere, « sortir de, s'élever, se manifester, se montrer ». Dictionnaire de l'Académie Française, *Exister.* [Mis en ligne à une date inconnue] https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9E3366#:~:text=Emprunté%20du%20latin%20exsistere%2C%20« %20sortir,homme%2C%20l'univers%20existent. [Consulté le 10 septembre 2023] Le terme exister me semble intéressant dans la mesure où il insiste sur la manifestation, la sortie, de soi vers l'autre. Il met en exergue une dialectique. Exister, c'est ainsi (se) montrer à l'autre et faire avec la façon dont l'autre nous reçoit.

23 Le partage de ce *récit écobiographique* a donné lieu à une collaboration avec l'autrice,

débuté mon travail de réflexivité et l'analyse de mon vécu. Autrement dit, c'est en essayant de comprendre mes partis pris dramaturgiques pour relater mon souvenir à l'Autre que j'ai commencé à m'interroger sur ma cohérence en tant que sujet. Aussi parce que je l'ai analysé à la lumière de mon expérience de cavalière et de mon héritage équestre. Ce passage par l'écrit grâce au *cahier d'exercices écobiographiques* puis sa mise en récit m'ont permis « d'approfondir la compréhension de soi, y incluant cette appartenance relationnelle qui fait de l'humain un être qui habite la Terre[24]. » et ainsi amorcer un processus de subjectivation nécessaire à la revendication d'un « je » pluriel sans pour autant que celui-ci soit transformé voire émancipé. C'est le processus de fictionnalisation de ce même *récit écobiographique* qui m'a permis de jouer dramaturgiquement et symboliquement avec les déterminants sociopsychiques mis en exergue lors de l'analyse de ce dernier, à partir des différents corpus.

Du « je » récitant à la fictionnalisation de soi : un pré-texte à la réappropriation de son histoire de vie.

Bien que la fictionnalisation de mon *récit écobiographique* soit née de la crainte que j'éprouvais à l'idée d'utiliser ce dernier comme matière brute dans le cadre de cette recherche-création, elle n'en demeure pas moins indispensable au *processus de changement et d'émancipation.* Je craignais en effet de me livrer à un exercice impudique, de mettre le·a lecteur·ice ou l'auditeur·ice dans une posture voyeuriste mais aussi de ne pas arriver à décoller d'un certain réalisme qui me confinerait à une reproduction du même, sans sel. Si la mise en récit de mon souvenir avait permis d'impulser une cohérence, une unité (*mimesis, muthos*), elle ne m'avait pas permis d'approfondir l'une des trois fonctions du récit selon Ricoeur : la *katharsis*, comme le mentionne Christine Delory-Monberger :

> L'activité de mimesis consiste, dans le récit, à re-présenter la réalité et pas simplement à l'imiter sous forme d'un ensemble d'actions racontées selon les règles de composition qui lui sont propres [...] Aristote désigne cette composition verbale du terme de muthos, terme qu'on a traduit par « fable » ou par « intrigue » : « J'appelle ici muthos l'assemblage (synthesis, ou dans d'autres contextes systasys) des actions accomplies » Par-là, Aristote entend plus qu'une structure, au sens statique du mot, mais une opération [...] à savoir la structuration qui

scénariste et réalisatrice Amandine Tondino dans le cadre de ma recherche-création. Là encore, il s'est agi de fictionnaliser le *récit écobiographique* en vue d'écrire un scénario, en partant d'un travail d'improvisation *in situ,* c'est à dire sur les lieux où nous souhaitions tourner.

24 Jean-Philippe Pierron, *Je est un nous, op. cit.* p. 38.

> exige que l'on parle de mise en intrigue plutôt que d'intrigue. La mise en intrigue consiste principalement dans la sélection et dans l'arrangement des événements et des actions racontées, qui font de la fable une histoire « complète et entière » ayant commencement, milieu et fin (Ricoeur, 1986, p. 13)143 [...] C'est parce qu'il s'enracine dans l'expérience vive de chacun et dans ce qu'elle a d'universel que la narration acquiert cette fonction de *katharsis* qui permet à chacun de se reconnaitre dans ce qui est raconté[25] . »

Viser la *katharsis,* c'était quelque part essayer de toucher les lecteur·ice·s puis plus tard les spectateur·ice·s puisque le *récit écobiographique* fut le point de départ d'une collaboration avec l'autrice, la scénariste et la réalisatrice Amandine Tondino dans le cadre du film de fiction *Avant la pluie...* Ainsi, par l'usage des symboles mais aussi du jeu d'actrice, je me suis attelée à relier mon expérience intime aux imaginaires collectifs que je projetais des potentiels lecteur·ice·s, auditeur·ice ou spectateur·ice·s. M'atteler à ce travail m'a non seulement permis d'exercer une distanciation avec mon vécu traduisant par la même « Une longue hésitation entre la tentation de la mystification et le désir de témoigner[26]. » mais surtout, cela m'a amenée à reprendre les rênes sur les déterminismes sociopsychiques qui jalonnaient le récit. En effet, je me suis appuyée sur les trois fonctions du récit pour déployer ma fictionnalisation et ainsi densifier mon récit. Et je l'ai fait en changeant mon nom, en me vieillissant afin de me réapproprier la dimension érotique de la relation. Celle-ci s'inscrivant autant dans la relation duale avec le cheval que dans la triangulaire avec celui ou celle qui regarde le couple, que ce soit au moment du chevauchement ou non. De la même façon, le travail de fictionnalisation et de scénarisation de mon *récit écobiographique* amorcé avec Amandine Tondino dans le cadre de notre collaboration – à partir d'improvisations m'a permis de me distancier du récit tout en me le réappropriant par le jeu.

À mesure que l'expérience d'*Avant la pluie* avançait, je retravaillais littérairement mon *récit écobiographique* jusqu'à le fictionnaliser intégralement. Grâce au procédé de *fictionnalisation de soi*, j'ai densifié mon *récit écobiographique* en y injectant un trouble dans la relation avec le cheval, un trouble teinté d'ambiguïté, de désir, d'érotisme, d'effroi et de mysticisme propre au sacré. Cette dimension me paraissait cardinale et latente – bien que discrète – dans mon *récit écobiographique*. J'ai donc repris les

25 Christine Delory-Monberger (dir), *Vocabulaire des histoires de vie et de la recherche biographique, op. cit.* p. 136.

26 Christine Delory-Monberger (dir.), *op. cit,* p. 136.

jalons de ce dernier, je les ai passé au crible de ce trouble et j'ai tenté de tracer la trajectoire du désir de cette jeune femme et du cheval blanc pommelé de noir (dans mon *récit écobiographique*) devenu entièrement noir dans la fictionnalisation.

Improvisations avec Amandine Tondino à partir du récit écobiographie pour le film Avant la pluie... © Amandine Tondino

Ainsi, au fur et à mesure que la fictionnalisation s'exprimait, le processus de subjectivation[27] de l'artiste-chercheuse opérait à partir d'un triple mouvement : celui de la déconstruction de l'héritage viriliste et performancentriste sur lequel repose l'équitation de tradition française telle qu'elle est pratiquée au Cadre Noir de Saumur[28], celui de l'objectivation de ma subjectivité dans ma recherche-création puis celui de l'interrogation de ma posture d'artiste-doctorante, opérant ainsi un glissement de la *praticienne réflexive* à la *chercheuse praticienne*, comme peut en témoigner la chercheuse et maîtresse de conférence Claire de Saint-Martin :

> La différence entre le praticien réflexif, tel que le décrit Schön, et le praticien-chercheur tel que le décrit Kohn (2001) s'affirme dans la problématisation des situations : si le praticien

27 « Pour la théorie psychanalytique, le processus de subjectivation caractérise le chemin nécessaire à parcourir par chacun pour mener ce travail interne de transformation qui consiste à pouvoir à la fois reconnaître ses mouvements pulsionnels et soutenir sa relation à l'autre. Ce travail toujours inachevé repose sur une conception de la créativité radicale de la psyché et de la nécessité absolue de l'autre. » Annie-Charlotte Giust-ollivier, *Subjectivation.* [Mis à jour le 15 septembre 2019] https://www-cairn-info.accesdistant.bu.univ-paris8.fr/dictionnaire-de-sociologie-clinique--9782749257648-page-624.htm [Consulté le 16 février 2024]

28 J'y suis longuement revenue dans le cadre des 1100 pages de ma thèse, et plus précisément dans la deuxième partie de ma thèse-création. Florence Hinard, *Devenir Centauresse. Vécu d'une expérience d'un processus de recherche- création de l'analyse d'implication au processus de création collaboratif.* Date de soutenance prévue au 21 janvier 2026.

> réflexif reste dans une trajectoire ancrée dans la pratique, le praticien- chercheur les problématise dans une perspective théorique et épistémologique. Le praticien réflexif opère une réflexion synchronique, alors que le praticien-chercheur opère une réflexion diachronique. Le premier cherche dans l'instantanéité et le second dans une perspective historique. Le praticien réflexif n'a pas de visée transférentielle, puisqu'il reste dans une réalité de terrain spécifique qui suffit à légitimer sa réflexion par l'action. Le praticien-chercheur a, lui, une visée transférentielle qui, seule, peut légitimer sa réflexion [...] Ainsi, si le praticien-chercheur est un double professionnel qui fonde ses recherches sur sa pratique et utilise ses savoirs, savoir-faire et savoir- être professionnels pour les mener à bien, il est d'abord un chercheur. Sa pratique lui permet d'enrichir significativement l'épistémologie et la méthodologie de sa recherche, mais sa visée scientifique le contraint à considérer d'abord sa posture de chercheur[29].

Autrement dit, la mise en récit de mon souvenir puis sa fictionnalisation - en amorçant une réflexivité ainsi qu'une analyse de mon vécu à la lumière de mon corpus historique[30], sociologique[31] et théorique sur mes pratiques[32] - a permis d'embrayer mon processus de subjectivation en tant qu'artiste-chercheuse. De fait, cette mise en récits[33] de mon souvenir fut le point de départ d'une réflexion à la fois synchronique et diachronique qui m'a amenée à faire dialoguer l'épistémologie de la Recherche-Création et celle de la Sociologie Clinique et Psychosociologie.

29 Claire De Saint Martin, *Praticien-chercheur.* [Mis en ligne le 15 septembre 2019] https://doi-org.accesdistant.bu.univ-paris8.fr/10.3917/eres.vande.2019.01.0476 [Consulté le 1er septembre 2025]

30 En interrogeant autant les préceptes du Cadre Noir, à travers les textes fondateurs, que l'intégration tardive des femmes écuyers, en 1984.

31 J'ai effectué des entretiens avec les femmes écuyers du Cadre Noir actuellement en poste. J'ai aussi effectué des recherches sur la pratique de l'écriture chez les femmes et leur représentativité, en France à partir du XX^{ème} siècle. Enfin, j'ai autant analysé la *mise en récits* de mon histoire en tant que pratiques d'écriture que les conditions de ces productions écrites au sein de l'Université, en tant qu'artiste-doctorante, en m'appuyant sur l'épistémologie de la sociologie clinique.

32 Constitué à partir de manuels d'équitation pour le passage des examens des cavalier·e·s (les galops), ou encore des écrits sur la pratique du jeu d'acteur·ice.

33 J'entends par là, la mise en contexte, l'écriture puis la fictionnalisation des récits qui a amorcé ce triple mouvement de réflexivité sur ma pratique, d'objectivation de ma subjectivité et d'interrogation de ma posture d'artiste-chercheuse.

Capture d'écran du tournage du film expérimental réalisé avec les artistes Isabelle Merger et Timothée Corteggiani ©Timothée Corteggiani

En résumé, fictionnaliser revenait à densifier, intensifier les enjeux, un peu comme les aldéhydes en parfumerie qui viennent révéler certaines matières premières et leur donner une radiance, de l'éclat. J'ai ainsi mis à jour certaines facettes de mon *récit écobiographique* qui m'intéressait et que j'allais ensuite tenter d'approfondir plus tard dans le cadre d'entretiens avec les femmes écuyers du Cadre Noir, sous la forme d'une hypothèse de travail. En outre, en fictionnalisant mon *récit écobiographique* pour aller chercher les lecteur·ice·s, les auditeur·ice·s et les spectateur·ice·s et provoquer en elles et eux la *katharsis*, mon intentionnalité était de creuser les résonances que j'observais entre mon *récit écobiographique*, ma pratique de cavalière, mon travail de comédienne dans le cadre de l'expérimentation avec Amandine Tondino et les rêves qui ont ponctué mon sommeil durant cette recherche-création. Autrement dit, la mise en récit du souvenir puis sa fictionnalisation m'ont amenée à lier les parties morcelées de mon *corps-puzzle* - le *corps écrivant*, le *corps-actant*, le *corps-chevauchant* et *le corps rêvant* afin que je puisse m'exprimer d'une voix singulière – celle d'artiste-chercheuse en Centauresse dans le cadre du *film expérimental* réalisé avec Timothée Corteggiani et Isabelle Merger – en interrogeant ma posture, *dans une recherche continuelle de médiations face à des contradictions.*

Bibliographie

DELORY-MONBERGER, Christine (dir), Vocabulaire des histoires de vie et de la recherche biographique. Toulouse, Érès éditions, 2019, p. 124-125

HINARD, Florence, *Devenir Centauresse. Vécu d'une expérience d'un processus de recherche- création de l'analyse d'implication au processus de création collaboratif.* Date de soutenance prévue au 21 janvier 2026 à 14 heures.

NIEWIADOMSKI, Christophe, Récit de vie, Toulouse, Érès, 2019.
PIERRON, Jean-Philippe, *Je est un nous,* Arles, Actes Sud, 2021.

Sitographie

BARUS-MICHEL, Jacqueline, *Le chercheur, premier objet de la recherche.* [Mis en ligne à une date inconnue] https://www.persee.fr/doc/bupsy_0007-4403_1986_num_39_377_12818 [Consulté le 10 octobre 2022]

DE SAINT MARTIN Claire, Praticien-chercheur. [Mis en ligne le 15 septembre 2019] https://doi-org.accesdistant.bu.univ-paris8.fr/10.3917/eres.vande.2019.01.0476 [Consulté le 1er septembre 2025]

Dictionnaire de l'Académie Française, *Exister*. [Mis en ligne à une date inconnue] https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9E3366#:~:text=Emprunté%20du%20latin%20exsistere%2C%20« %20sortir,homme%2C%20l'univers%20existent. [Consulté le 10 septembre 2023]

GUYON, Marc, V.de Gaulejac, Qui est je ? [Mis en ligne en 2010] https://journals.openedition.org/osp/2877 [Consulté le 9 septembre 2025]

MASSA, Ana, Implication. [Mis à jour le 15 septembre 2019] https://www-cairn-info.accesdistant.bu.univ-paris8.fr/dictionnaire-de-sociologie-clinique-- 9782749257648-page-353.htm [Consulté le 17 février 2024]

SAVARD-CORBEIL, Mathilde, L'autothéorie comme forme d'engagement de la littérature contemporaine. [Mis en ligne en 2023] https://journals.openedition.org/fixxion/13271 [Consulté le 8 septembre 2024]

Notice biographique

Florence Hinard est artiste-doctorante à l'Université Paris 8 où elle a obtenu un contrat doctoral en recherche-création. Elle est actuellement dirigée par la professeure Nathalie Coutelet. Avant cela, Florence Hinard s'être formée au métier d'acteur·ice au Laboratoire de Formation au Théâtre Physique (LFTP) puis à l'Association de Recherche des Traditions de l'Acteur (ARTA) à la Cartoucherie où elle a pu rencontrer des artistes issu·e·s du monde entier. Dans ce cadre, elle a eu l'opportunité d'assister Jean-François Dusigne - alors directeur artistique - dans la mise en place de la Formation de l'Acteur Créateur, de 2020 à 2022. Diplômée d'un master de sociologie clinique et psychosociologie à l'Université Paris Cité, elle s'est formée au Cnam dans le cadre d'un master en droit et conduite du changement.

UN « JE » AUTOTHÉORIQUE D'UN RENÉ CHAR EN POSTURES CAMÉLÉONIENNES : L'APHORISME COMME QUÊTE ESTHÉTIQUE ET RÉFLEXIVE

Mohammed Khouiled
Laboratoire de Traductologie, Communication et Littérature, Université Chouaïb Doukkali, El Jadida, Maroc

Résumé

René Char, aphoriste, utilise l'aphorisme, dans *Fureur et mystère* et *Feuillets d'Hypnos*, en y mêlant fixité et profondeur sémantique. Le poète y déploie un « je » autothéorique, analytique, engagé et conscient des paradoxes de son expression. Il traverse genres et formes littéraires pour questionner son identité, son rapport à la vérité, entre affirmation de soi et retrait, lyrisme et sobriété intellectuelle.

Mots-clés : aphorisme, autothéorie, concision, ambiguïté, postures

Abstract

René Char, an aphorist, uses aphorisms in *Fureur et mystère* and *Feuillets d'Hypnos*, combining fixity and semantic depth. The poet deploys an autotheoretical, analytical, committed "I" aware of the paradoxes of his expression. He crosses genres and literary forms to question his identity, his relationship to truth, between self-affirmation and withdrawal, lyricism and intellectual sobriety.

Key words : aphorism, autotheory, conciseness, ambiguity, postures

Resumen

René Char, aforista, utiliza aforismos en *Fureur et mystère* y *Feuillets d'Hypnos*, combinando fijeza y profundidad semántica. El poeta despliega un yo autoteórico, analítico y comprometido, consciente de las

paradojas de su expresión. Cruza géneros y formas literarias para cuestionar su identidad, su relación con la verdad, entre la autoafirmación y el retraimiento, el lirismo y la sobriedad intelectual.
Palabras clave : aforismo, autoteoría, concisión, ambigüedad, posturas

Introduction

Feuillets d'Hypnos, (1943-1944), fait partie de *Fureur et mystère*, (1938-1947) de R. Char, contient 237 aphorismes, placés en ouverture, en clôture de poèmes ou isolés. Ces aphorismes poétiques, philosophiques, moraux et existentiels traduisent une pensée dense ou des thèmes variés tels la poésie, la guerre, …, en peu de mots.
Ils incarnent, selon Char, « la résistance d'un humanisme conscient de ses devoirs, (…), désirant réserver l'inaccessible champ libre à la fantaisie de ses soleils, et décidé à payer le prix pour cela[1] », affirmant une parole engagée, éthiquement et esthétiquement. Ils sont inclus dans l'ensemble des « discours formulaires », selon J. Fontanille, puisqu'ils ont en commun cette expression de la « formule ». Donc, « il s'agit d'un énoncé isolé, qui n'affiche pas ses relations avec le contexte, et qui adopte une forme de l'expression en partie stéréotypée, ou [ayant] un effet de stéréotype[2].» Ces aphorismes intègrent le genre des parémies, regroupant toutes les écritures formulaires : « en France, ces dernières années, l'étude des proverbes s'est considérablement renouvelée[3] », surtout avec les efforts de Kleiber, Anscombre.
Char utilise plusieurs figures et styles, variant ses postures d'auteur. Ce jeu des figures d'un « je » autothéorique lui permet une liberté de jugement. Cet article montrerait que l'aphorisme, en tant que parémie, reflète les postures et les métamorphoses du « je » chez Char, poète-penseur, qui subsiste entre lyrisme et aphorisme.

Densité formelle et sémantique

L'image polyvalente du « je » autothéorique chez Char reste complexe en raison de l'hermétisme de sa poésie, mais, elle présente un terrain fertile pour déceler les diverses postures de ce poète. Par sa brièveté percutante, l'aphorisme condense une pensée profonde et paradoxale. Cette

1 René Char, *Fureur et mystère*, Paris, Gallimard,1962, p. 83.
2 Jacques Fontanille, « Maximes et aphorismes dans *Feuillets d'Hypnos* », in *L'Information Grammaticale*, N° 45, 1990, p. 35, https://www.persee.fr/doc/igram_0222-9838_1990_num_45_1_1953 ; consulté le 16 août 2025.
3 Nguyen Thi Huong, *De la production du sens dans le proverbe. Analyse linguistique contrastive d'un corpus de proverbes … en français et en vietnamien*, Linguistique, [en ligne], Thèse, Doctorat, Montpellier III, 2008, p. 19, https://theses.hal.science/tel-00293416 ; consulté le 02 septembre 2025.

forme d'écriture est « une formulation abrégée[4] », qui peut récapituler un paysage ou un sentiment-éclair. Le poète-penseur multiplie ses points de vue et mêle les fragments sans hiérarchie, en faisant dialoguer genres et registres variés et adopter des postures multiples, sans se fixer dans un système, ni dans une identité unique. L'aphorisme, pour Cioran, est une « pensée brisée, fragmentaire [qui] a tout le décousu de la vie, alors que la cohérente, ne respecte que ses propres lois et ne condescendrait jamais à refléter la vie (…)[5]. » La concision de la parémie saisit l'hétérogénéité du quotidien, en fixant son morcèlement par une écriture brève et incisive. Cette « brièveté concerne, (…), [aussi] le temps d'énonciation : le texte rappelle en maints endroits que l'acteur pris dans l'événement ne peut pas s'absenter longtemps de l'action, et que par conséquent le moment d'écriture est bref[6].» L'aphorisme devient opaque, polysémique et universel, reflétant la vie de Char et de ses compagnons.

L'aphorisme charien jouit de deux caractéristiques clés : l'ambiguïté et l'ouverture à une interprétation plurielle : reflet des multiples points de vue du poète. Les aphorismes de Char, par leur agencement soigné, par leur économie des moyens et par leur polysémie, où chaque mot construit un discours totalisant, ouvert et intemporel, allient esthétique et réflexion.

Cette ambivalence révèle que l'aphorisme charien échappe à toute appartenance fixe à un genre littéraire. Dans ce sens, il profite d'une « double appartenance de l'énoncé : d'un côté au genre formulaire lui-même, de par sa brièveté et son apparence stéréotypée, et de l'autre au genre didactique, juridique, dogmatique ou... poétique[7].» Loin de figer la productivité littéraire, l'aphorisme lui donne liberté à se diversifier et à s'intertextualiser. Ce dialogue herméneutique, où se renouvelle le pacte texte-lecteur, génère le plaisir esthétique d'une interprétation plurielle.

Ainsi, La brièveté de l'aphorisme y favorise répétition et réajustement, rappelant la notion de différance, théorisée par Derrida : « la répétition peut avoir un impact rétroactif (…)[8].» Selon lui, le sens ne se donne,

4 Jean-Claude Mathieu, « Assainissement des antagonismes », in *la poésie de René Char ou le sel de la splendeur*, Vol 1 : Traversée du surréalisme, José Corti,1984, p. 308.

5 Emil-Michel Cioran, cité par Monica Garoiu, « l'écriture fragmentaire chez Cioran : traversée solitaire d'un élégiaque », in *ALKEMIE*, revue semestrielle de littérature et philosophie, N° 2, Novembre 2008, p. 5, https://fr.scribd.com/document/17326422/Alkemie-Revue-semestrielle-de-litterature-et-philosophie-Numero-2-Le-fragmentaire ; consulté le 22 août 2025.

6 Jacques Fontanille, « Maximes et aphorismes dans Feuillets d'Hypnos », Ibid.

7 Jacques Fontanille, « Maximes et aphorismes dans Feuillets d'Hypnos », in *L'Information Grammaticale*, N° 45, 1990, p. 35, https://www.persee.fr/doc/igram_0222-9838_1990_num_45_1_1953 ; consulté le 16 août 2025.

8 Martin Zenck, « La différence dans et à travers la répétition dans la musique et la

jamais, immédiatement, mais, se décale, diffère et se transforme avec le temps et les reprises. La réitération n'est pas redondance, mais, variation signifiante, outil d'une pensée en mouvement, consciente de son incomplétude. L'aphorisme devient, ainsi, un genre hybride, ouvert à toutes lectures et où ce « je » adopte plusieurs postures.

Posture autothéorique et engagée

Chez Char, le « je » incarne une instance individuelle et sociale. A la fois, expression personnelle et collective, reflétant divers aspects du monde littéraire et les multiples facettes nuancées du poète. Cette voix énonciative peut être vue comme « le surgissement du sujet dans l'énoncé[9] », sous, au moins, deux aspects : « soit comme la relation que le locuteur entretient par le discours avec l'interlocuteur, soit enfin comme l'attitude du sujet à l'égard de son énoncé [et à l'égard des] rapports énonciateur / énonciataire[10].» Cette voix de l'énonciation dialogue avec son interlocuteur via le discours, où, l'énonciateur module son attitude et son image selon les circonstances : guerre ou paix, euphorie ou dysphorie, ... Ce « je » peut donner l'opportunité à son œuvre de prendre corps, à travers le travail interprétatif de l'énonciataire, voire, celui du co-énonciateur, selon la notion de « l'incorporation[11] » de Maingueneau, en trois paliers :

> « L'énonciation de l'œuvre confère une corporalité au garant, (…). Le co-énonciateur incorpore, (…) une manière spécifique de se rapporter au monde en habitant son propre corps. Ces deux premières incorporations permettent la constitution d'un corps, celui de la communauté imaginaire (…)[12] ».

Le poète- énonciateur essaie de soigner son image en cherchant soit « à l'intérieur du texte la justification de son étrangeté[13] », soit dans le monde littéraire de quoi justifier son texte. Cette énonciation négociatrice « rend précisément possibles ses effets de sens[14] » : les effets esthétiques,

peinture », in *Filigrane*, N°13, Deleuze et la musique, Mis à jour le 20/01/2012, p. 1, http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=418 ; consulté le 20 août 2025.

9 Barry Alpha Ousmane, « Les bases théoriques en analyse du discours », in *Les textes de méthodologie*, p. 9, https://depot.erudit.org//id/002331dd ; consulté 12 septembre 2025.

10 Barry Alpha Ousmane, « Les bases théoriques en analyse du discours », Id.

11 Dominique Maingueneau, « L'éthos : un articulateur », in *COnTEXTES*, 13, p. 5, http://contextes.revues.org/5772 ; consulté le 15 août 2025.

12 Dominique Maingueneau, « L'éthos : un articulateur », Id.

13 Dominique Rabaté, « Lire les effets de voix », in *Sillages critiques*, 1, p. 3, http://sillagescritiques.revues.org/3139 ; consulté le 30 juillet 2025.

14 Dominique Rabaté, « Lire les effets de voix », in *Sillages critiques*, Id.

changements de rythme ou voix polyphoniques. L'effacement du locuteur résulte de l'emploi ou non de « marqueurs déictiques » et de « subjectivèmes affectifs ou axiologiques[15]», au sein de son énoncé. Cette controverse énonciative reflète le débat autour du « conflit [qui] porte au fond sur la notion d'intention, c'est-à-dire sur le rapport que l'on suppose entre le texte et son auteur, sur la responsabilité que l'on attribue à l'auteur sur le sens du texte et sur la signification de l'œuvre[16]», d'où la signature du certificat de décès de cet instance auctoriale.

Compagnon instigue à : « construire un énonciateur abstrait et complexe, comme celui qui prendrait en charge un proverbe, un slogan publicitaire, un texte de loi, (…) ». De même, à « construire un énonciateur « universel » comme celui qui prendrait en charge un discours scientifique ou théorique[17].»

De ce dilemme, naît l'intérêt pour chaque auteur d'édifier sa propre image littéraire, avec des postures diverses : certaines relèvent de la coénonciation, c'est-à-dire l'inter-influence entre actants de l'énonciation, d'autres, en cas de désaccord cognitif, relèvent de la sous- ou de la sur-énonciation linguistique ou discursive. Rabatel parle des « postures d'écriture[18]», aléas, la relation entre les co-énonciateurs à travers le produit énonciatif.

Selon Maingueneau, l'éthos est un articulateur d'une grande « polyvalence[19]» qui efface toute coupure entre le discours et le corps de son producteur : l'éthos prend les dimensions du monde qu'il représente dans ses propos. Pour Meizoz, afin d'accéder à l'éthos de l'énonciateur, il faut éliminer toute barrière, toute hiérarchie entre ce qui est dit et la manière de le dire. Du moment où, l'énonciateur met en scène un éthos décrivant « La vie sociale », sous une certaine façon, il « convoque une dimension esthétique liée aux façons de paraître », en parant ses propos de quelques moyens. Ainsi, « Ecrire, c'est entrer en scène[20].»

Pour Amossy, l'éthos fédère trois entités de l'acte énonciatif : l'expression d'une subjectivité, la référence à un monde et les choix génériques. Surtout en poésie, car il montre que le poète, comme locuteur, est

15 Michèle Monte, « Auteur, locuteur, éthos et rythme dans l'analyse stylistique de la poésie », in *Stylistiques ?*, *Presses universitaires de Rennes*, p. 342, http://books.openedition.org/pur/40092?lang=fr ; consulté le 25 août 2025.

16 Antoine Compagnon, « Mort et résurrection de l'auteur », in *Qu'est-ce qu'un auteur ?*, https://www.fabula.org/compagnon/auteur.php ; consulté le 28 juillet 2025.

17 Antoine Compagnon, « Mort et résurrection de l'auteur », in *Qu'est-ce qu'un auteur ?*, Id.

18 Alain Rabatel, cité par Michèle Monte, « De l'ethos, du style et du point de vue en poésie », Ibid.

19 Dominique Maingueneau, « L'éthos : un articulateur », in *COnTEXTES*, 13, p. 2, http://contextes.revues.org/5772 ; consulté le 15 août 2025.

20 Jérôme Meizoz, « Ecrire, c'est entrer en scène » : la littérature en personne », in *COnTEXTES*, Varia, p. 1, http://contextes.revues.org/6003 ; consulté le 11 septembre 2025.

construit par son poème, lui permettant de penser l'articulation entre ces instances. Elle pense que l'image de soi « est construite dans et par le discours, et ne se confond en rien avec la personne réelle de l'individu qui a pris la plume », quant à celle fabriquée par des sources externes, c'est une sorte de « présentation de soi[21]» construite pour diverses raisons.
Pour Maingueneau, l'intérêt principal de l'éthos, c'est qu'il permet de rendre compte de « la dimension de la scène d'énonciation[22]», c'est le cas de la poésie : elle suscite chez le lecteur l'image du locuteur/poète, même si, celui-ci ne parle pas de ses sentiments personnels. En d'autres termes, « l'échange langagier[23]» ne se dissocie, non plus, de l'éthos qui lui correspond : il est représenté … à travers la corporalité et le caractère du « je ».
L'« éthos discursif », c'est le fait que « [l'orateur] ne doit pas seulement user d'arguments valides (…) et toucher les cœurs (…) : il lui faut aussi affirmer son autorité et projeter une image de soi susceptible d'inspirer confiance[24].» Maingueneau rappelle que l'éthos n'est pas « dit », explicitement, il est « montré[25]» ou impliqué par l'attitude de l'orateur.
Si l'auteur, selon Meizoz, est « une instance[26]» primordiale, préalable à tout marquage, il déclenche l'acte d'écriture et représente l'origine du texte, pour construire son label littéraire. Pour O. Nora, c'est l'image de l'auteur qui prime, avant même sa production, du fait qu'« on consomme aujourd'hui la voix et l'image de l'auteur sans avoir souvent lu une seule ligne de lui : l'effet charismatique propre à l'écriture ne repose plus sur la lecture, mais sur l'audition et la vision[27] ».
Meizoz affirme qu'« écrire, c'est entrer en scène[28] ». De ce fait, l'auteur vise plus la promotion de son image que son texte. Dans ce sens, Christine Angot asserte que « la vie des écrivains, c'est plus important (…) que les

21 Ruth Amossy, « La double nature de l'image d'auteur », in *Argumentation et Analyse du Discours*, 3, p. 2, http://aad.revues.org/662 ; consulté le 05 août 2025.
22 Dominique Maingueneau, « L'éthos : un articulateur », Ibid.
23 Michèle Monte, « De l'éthos, du style et du point de vue en poésie », p. 1, https://hal-univ-tln.archives-ouvertes.fr/hal-01490443/document ; consulté le 20 août 2025.
24 Ruth Amossy, citée par Jérôme Meizoz, « postures » d'auteur et poétique (ajar, rousseau, céline, houellebecq), in *Vox-poetica*, http://www.vox-poetica.org/t/articles/meizoz.html ; consulté le 17 août 2025.
25 Dominique Maingueneau, « L'éthos : un articulateur », Ibid.
26 Jérôme Meizoz, « postures » d'auteur et poétique (ajar, rousseau, céline, houellebecq), Ibid.
27 Nora Olivier, citée par Jérôme Meizoz, « Ecrire, c'est entrer en scène » : la littérature en personne », in *COnTEXTES*, Varia, p. 2, http://contextes.revues.org/6003 ; consulté le 11 septembre 2025.
28 Jérôme Meizoz, « postures » d'auteur et poétique (ajar, rousseau, céline, houellebecq), in *Vox-poetica*, http://www.vox-poetica.org/t/articles/meizoz.html ; consulté le 17 août 2025.

livres. […] C'est un acte quand on parle. Et donc ça fait des choses, ça produit des effets, (…)[29].» Kilito pense que l'auteur n'a aucune emprise sur son œuvre, une fois, produite. En effet, des œuvres s'affranchissent de leur créateur, comme dans la culture arabe classique, puisque, selon J.N., Clamanges, selon les propos de Kilito, « toute création suppose une oublieuse mémoire[30].»

La posture est une manière singulière d'occuper une position objective dans un champ littéraire, balisée par des variables sociologiques. C'est une « mise en relation du champ littéraire, (…) » de l'auteur et de la singularité formelle des textes, en « faisant entrer en relation les effets de texte, les conduites sociales de l'écrivain et sa position dans le champ littéraire[31].» L'auteur renégocie sa « position » dans le champ littéraire, à travers différentes dimensions : dimension non-discursive ou dimension discursive. Une posture donnée d'un poète, dans le champ littéraire, appelle à observer son aspect comportemental et non-verbal, au sein des contextes, où il exerce sa fonction. Pour Amossy, « on ne peut pas couper l'éthos discursif de la position institutionnelle du locuteur[32].» Cette position du locuteur encadre l'éthos discursif, mais, peut être modifiée par lui durant l'interaction.

Une parole autothéorique

Char mène un vrai combat poétique, puisque, sa mission est, en plus d'être un jeu intelligent de fond et de forme, il est un combat de transformation et de redéfinition du monde, jusque dans la résistance belliqueuse, car « René Char est doublement résistant : par la rigueur de son écriture, autant que par son action réelle au côté des partisans[33].»

En réalité, l'occupation est ce sanguinaire prétexte, qui a mis en œuvre la rébellion de Char, et, c'est, aussi, le déclencheur de la mission du poète, puisque, Char « fut (…) un résistant poète ou un poète résistant, opposé à toute forme de compromission de la parole et par ailleurs engagé

29 Christine Angot, citée par Jérôme Meizoz, « postures » d'auteur et poétique (ajar, rousseau, céline, houellebecq), in *Vox-poetica*, http://www.vox-poetica.org/t/articles/meizoz.html ; consulté le 17 août 2025.

30 Jean-Nicolas Clamanges, « Abdelfattah Kilito, Les Arabes et l'art du récit. Une étrange familiarité », Paris, Actes Sud, coll. « Sindbad », 2009, p. 5, Féeries, 7 | 2010, mis en ligne le 31 juillet 2011, http://journals.openedition.org/feeries/748 ; consulté le 13 septembre 2025.

31 Jérôme Meizoz, « postures » d'auteur et poétique (ajar, rousseau, céline, houellebecq), Ibid.

32 Ruth Amossy, citée par Anaïs Goudmand, « Ethos et posture du feuilletoniste : interventions d'auteur dans Les Mystères de Paris », in *Fabula* / Les colloques, Posture d'auteurs : du Moyen Âge à la modernité (dir. Jérôme Meizoz, Jean-Claude Mühlethaler, Delphine Burghgraeve), p. 1, http://www.fabula.org/colloques/document2344.php. ; consultée le 03 septembre 2025.

33 Jean-Michel Maulpoix, « Résistance de René Char », p. 1, http://www.maulpoix.net/Char.html ; consulté le 10 septembre 2025.

effectivement sur le terrain, les armes à la main, (…)[34].»
L'image du poète prend forme dans « la singularité de la poésie de Char : elle est souvent une poésie qui pense, qui pense en pensant la poésie, (…). Il y a cependant bien des façons pour un poète de penser, (…)[35].» Ainsi, « Posture de vie et posture d'écriture vont … de pair chez René Char, raison pour laquelle il n'a pas cessé de méditer en poète sur la poésie[36] ...» Char, en tant que poète, revêt deux figures hermétiques ou obscures :

> « le premier est un poète, au mieux inhabile, (…), voulant sans doute faire passer le creux de sa pensée pour de la profondeur. Le second poète n'a pas choisi l'obscur, il est inspiré par quelque chose qui le dépasse : (…) il parle une parole d'ailleurs… Son obscur atteste de la vérité de ce dépassement[37].»

Le « je » du poète-résistant, dans un souffle poétique scandé et unifié, traversant *Feuillets d'Hypnos*, lance un mouvement redéfinitoire du langage et du monde. Char essaie de changer les notions et les convictions à propos des éléments de la poésie, de l'existence et du cosmos. Il a continué à écrire ses poèmes durant son activité de résistant, Capitaine Alexandre, sous le pseudonyme Hypnos. Outre, la redéfinition de la poésie, Char fait de ce recueil un testament témoignant de l'action des résistants contre les Nazis :
Il parle, aussi, de ses compagnons d'armes : « uni au courage de quelques êtres » ou « aventuriers précoces[38]», en dessinant l'ambiance de ces années de guerre :

> « La contre-terreur c'est ce vallon que peu à peu le brouillard comble, c'est le fugace bruissement des feuilles comme un essaim de fusées engourdies, c'est cette pesanteur bien répartie, (…), c'est cette graine de luzerne sur la fossette d'un visage caressé[39].»

34 Jean-Michel Maulpoix, « « Toi nuage passe devant ». L'écriture résistante de René Char », in *Etudes littéraires*, 47(3), p. 78, https://doi.org/10.7202/1054012ar ; consulté le 12 septembre 2025.
35 Julien Pieron, « René Char et la pensée du poème », p. 1, https://orbi.uliege.be/bitstream/2268/61221/1/Rene_Char_et_la_pensee_du_poeme.pdf ; consulté le 12 septembre 2025.
36 Martine Morillon-Carreau, « Courage de la poésie …, in *Litterature et Esthetique*, p. 105, https://www.cairn.info/revue-sens-dessous-2011-1-page-104.htm ; consulté le 30 août 2025.
37 Nathalie Riou, « Se pencher sur l'obscur : la poésie de René Char », http://pierre.campion2.free.fr/nathalieriou_these.htm ; consulté le 05 septembre 2025.
38 René Char, *Retour amont*, Paris, Gallimard,1966.
39 René Char, *Fureur et mystère*, Paris, Gallimard,1962, p. 119.

Le « je » brosse son portrait de poète-résistant, historiographe et confronté, sans cesse, à l'inconfort de son statut : « Je n'ai pas peur. J'ai seulement le vertige. Il me faut réduire la distance entre l'ennemi et moi. L'affronter horizontalement[40].» *Feuillets d'Hypnos* ont une valeur de document historique, conditionnés par le contexte de la Résistance, d'où l'émergence d'un « je » historiographe, qui relate les faits dans la concision aphoristique, loin de l'étalement des autres écrivains, « J'écris brièvement. Je ne puis guère m'absenter longtemps. S'étaler conduirait à l'obsession[41].» La forme de *Feuillets d'Hypnos* témoigne de sa résistance : pas de retour aux classiques, pas d'alexandrins, ni de rimes, …
J.-M. Maulpoix estime que Char « a durci sa parole en la faisant plus rare, comme on durcit une lame au feu, (…), plus résistante et plus offensive[42].» La parole dans *Feuillets d'Hypnos* est brève, mais, dense : elle traduit l'urgence et l'intensité des sensations. Fidèle à sa posture de poète-militant, Char recourt à divers procédés stylistiques et énonciatifs, notamment, au « je » autothéorique, affectant des postures nuancées et imbriquées.

L'aphorisme, croisement des postures

Le « je » se manifeste en trois formes : le « je » réel, avec ses pensées et son vécu ; le « je » perçu, soit l'image que les autres ont de celui-qui-parle et le « je » cru, celui qu'on pense être. Cette vision triple de l'identité du « je » montre qu'elle est plurielle, faite de voix multiples et non-univoques. Ce triple « je » découle de la complexité de l'identité humaine : on vit entre notre intériorité, le regard des autres et la façon dont on se reconstruit soi-même. Ce moi du locuteur est une « voix à la première personne, (…) qui surgit habituellement à des fins d'éventuels raisonnements scientifiques, comme tentative de révision historique (…), voire révolutionnaire. Mais ce n'est pas ce qui se passe ici. Le « je », du locuteur/poète, assume [sa] subjectivité (…)[43]», la montre sous plusieurs postures et la confronte aux différences des autres.
La subversion du « je », dans *Feuillets d'Hypnos*, ne se limite pas à une simple expression du moi traditionnel, mais, prend la voix d'une poésie engagée, fragmentée et ouverte à l'expérimentation du soi : elle engage un processus plus complexe de « multidimensionnalité de la subjectivité,

40 René Char, *Fureur et mystère*, Paris, Gallimard,1962, p. 96.
41 René Char, *Fureur et mystère*, Id.
42 Jean-Michel Maulpoix, « « Toi nuage passe devant ». L'écriture résistante de René Char », in *Etudes littéraires*, 47(3), p. 77, https://doi.org/10.7202/1054012ar ; consulté le 12 septembre 2025.
43 Mathilde Savard-Corbeil, « L'autothéorie comme forme d'engagement de la littérature contemporaine », *Revue critique de fixxion française contemporaine*, 27 | 2023, p. 5, http://journals.openedition.org/fixxion/13271 ; consulté le 06 septembre 2025.

[pour que ce « je »] puisse se déployer[44].» En d'autres termes, le « je » autothéorique « constitue un engagement puisque le sujet situé compose son individualité par et grâce à la théorie qui est pensée dans le récit (…), rendant le texte polyphonique[45].»
Char rompt avec la conception classique du « je » comme entité stable, telle qu'elle est théorisée par Lejeune. Chez Char, aucune unité fixe : le « je » devient multiple, fragmenté, et porteur d'un regard mobile sur soi et sur le monde. Ce « je » peut être un reflet direct de la personne du poète, à travers lequel, il exprime son identité propre. Selon les dires de G. Lanson, « l'œuvre est un acte individuel, mais un acte social de l'individu[46]», qui détermine la production textuelle et la posture auctoriale. Si, les postures du « je »-poète sont élaborées par le locuteur dans le champ littéraire, l'éthos du scripteur se marque par indices. Char propose un « je » aux voix plurielles, qui devient un espace tensionnel donnant naissance à un sujet fragmenté et dynamique :

> « (…) c'est à travers l'acte d'écrire que le sujet autobiographique opère un retour critique sur le passé, revisitant et resignifiant les souffrances vécues en y décelant un sens non seulement individuel, mais aussi partagé et collectif ; (…), la mémoire (…) ; un outil heuristique apte à forger un savoir qui dépasse les limites de l'intime et du personnel[47].»

Le « je » lyrique de Char est un outil poétique et subversif des normes littéraires. Il ne recherche pas à s'imposer, mais, se présente en négociation perpétuelle avec lui-même, marqué par l'ambiguïté et la contradiction. Char favorise un « je » pluriel, dialogique et autothéorique à l'image d'une subjectivité unique et figée du monde.
Poète, texte et lecteur évoluent dans une dynamique commune, où chaque fragment du « je »-locuteur ouvre de nouvelles pistes, reflétant la pluralité identitaire et culturelle du monde moderne. Char rejette les

44 Mathilde Savard-Corbeil, « L'autothéorie comme forme d'engagement de la littérature contemporaine », Id.
45 Mathilde Savard-Corbeil, « L'autothéorie comme forme d'engagement de la littérature contemporaine », *Revue critique de fixxion française contemporaine*, 27 | 2023, p. 4, http://journals.openedition.org/fixxion/13271 ; consulté le 06 septembre 2025.
46 Gustave Lanson, cité par Martine Jey, « De l'histoire littéraire à une histoire sociale de la littérature ? », p. 5, https://www.cairn.info/revue-le-francais-aujourd-hui-2004-2-page-15.htm ; Consulté le 30 juillet 2025.
47 Hannah Volland, « L'écriture de soi comme forme de connaissance », *Revue critique de fixxion française contemporaine*, 27 | 2023, mis en ligne le 15 décembre 2023, p. 3, http://journals.openedition.org/fixxion/13456 ; consulté le 07septembre 2025.

représentations simplistes et figées imposées ; il opte pour un « je » autothéorique qui ne se réduit pas à une identité stable, mais, reflète la complexité du monde moderne et des identités plurielles.

Hybridité générique

Feuillets d'Hypnos dépasse le simple recueil d'aphorismes : c'est une œuvre hybride, où, s'élabore une parole singulière, située à la frontière de plusieurs genres et disciplines et où plusieurs voix s'entrelacent. Le « je » qui s'y exprime est multiple, complexe et réflexif. Dans ce recueil, l'identité de ce « je » n'est pas unique, mais, multiple, à tel point que plusieurs « je » se condensent en une seule personne. Le « je » autothéorique chez Char relate ses moments d'extase, de détresse, de conflit et de création, en même temps, il évolue dans une narration autobiographique. Par ailleurs, à travers ce « je » multi-référentiel, le poète aborde des thèmes philosophiques, visant à analyser et à critiquer des valeurs universelles concises, en référence au discontinu de la vie quotidienne ou à « la stratosphère du verbe[48]» et de la production littéraire. Char met au service de cette esthétique du fragment l'expression d'un moi éclaté, polymorphe et traversé par toutes sensations et jugements de valeur. Cette économie verbale est le vecteur d'une richesse polysémique du « je », qui se présente, simultanément, comme énonciateur, critique, poète et narrateur. L'accumulation des aphorismes et celle des « je » du locuteur ne relèvent pas d'un simple effet de style, mais, constituent le moteur, même, de la pensée aphoristique charienne. Ce retour cyclique aux mêmes motifs, à travers les multiples facettes du « je » locuteur, ne traduit, nullement, une hésitation, mais, obéit à une logique d'approfondissement progressif et réflexif. Ce positionnement énonciatif médian confère à l'aphorisme, également, à ce « je » énonciatif une portée absolue, touchant aux expériences humaines partagées, dans une forme d'intemporalité. L'aphorisme charien, même isolé, jouit de sa mise en série complémentaire, pour tisser une vision du monde marquée par la diversité, la métamorphose et l'ambiguïté :

> « (…) les auteurs et les autrices s'approprient le réel en tant qu'archive vivante, mélangeant les matériaux, les styles, les tonalités, (…). Il s'agit d'une manière pour la littérature de dialoguer avec ce qui l'entoure, (…), et de s'inscrire dans une communauté de pensée[49].»

48 René CHAR, *Fureur et mystère*, Paris, Gallimard,1962.

49 Mathilde SAVARD-CORBEIL, « L'autothéorie comme forme d'engagement de la littérature contemporaine », *Revue critique de fixxion française contemporaine*, 27 | 2023, p. 2, http://journals.openedition.org/fixxion/13271 ; consulté le 06 septembre 2025.

Si, les écrivains post-modernes remettent en cause la notion même de « grand récit », relatant une vérité universelle ou une représentation figée de la réalité ; Char privilégie la multiplicité, l'indétermination et l'oscillation entre réel et imaginaire, entre fragmentaire et totalité. *Feuillets d'Hypnos* est l'une des œuvres qui « allient l'autobiographie à la théorie et à la philosophie de façon explicite et réfléchie[50].» Aléas, « les œuvres autothéoriques se caractérisent souvent par un chassé-croisé de plusieurs registres, assemblant l'intime et le théorique, l'autoréflexif et le critique et recourant à l'intertextualité pour refléter le vécu personnel[51].» L'aphorisme charien se distingue par sa capacité à réinvestir la linéarité narrative et descriptive propre au roman, en rupture avec la tradition qui voit, généralement, l'aphorisme comme une réflexion abstraite et atemporelle. Par ailleurs, l'aphorisme charien s'imprègne de la musicalité et du rythme caractéristiques de la poésie. Cet aphorisme n'est pas un simple jugement intellectuel, il est le lieu d'un déploiement sensible de la pensée, à travers un travail formel sur les mots, les sonorités et les cadences.

Conclusion

L'aphorisme de Char, en intégrant des éléments de la poésie, du roman, de la parémie et de la philosophie, redéfinit la forme parémique. Dans une approche nouvelle et transgressive de la pensée, Char se base sur « la relation entre esthétique et subjectivité [qui] révèle la capacité de la théorie de modeler l'individu qui l'emploie (…), impliquant (…), un métadiscours sur l'acte d'écriture[52]», pour profiter de ce croisement des genres, au sein de ses aphorismes, ce qui leur donne une nature hybride, qui les enrichit et leur confère une force de densité et d'ouverture.

L'étude du « je » autothéorique montre une posture réflexive qui dépasse l'introspection pour devenir une instance d'engagement. Chez Char, l'aphorisme est un outil de mise en scène d'un « je » engagé, révélant par sa brièveté des pensées introspectives et une réflexion critique. Etudier ce « je » autothéorique, devenu un outil de réflexion, d'engagement et de critique, offre un terrain fertile pour explorer les continuités et ruptures dans ce genre réflexif et critique.

50 Lauren Fournier, citée par Hannah Volland, « L'écriture de soi comme forme de connaissance », *Revue critique de fixxion française contemporaine*, 27 | 2023, mis en ligne le 15 décembre 2023, p. 3, http://journals.openedition.org/fixxion/13456 ; consulté le 07septembre 2025.

51 Hannah Volland, « L'écriture de soi comme forme de connaissance », *Revue critique de fixxion française contemporaine*, 27 | 2023, mis en ligne le 15 décembre 2023, p. 3, http://journals.openedition.org/fixxion/13456 ; consulté le 07septembre 2025.

52 Mathilde Savard-Corbeil, « L'autothéorie comme forme d'engagement de la littérature contemporaine », *Revue critique de fixxion française contemporaine*, 27 | 2023, p. 3, http://journals.openedition.org/fixxion/13271 ; consulté le 06 septembre 2025.

Bibliographie

MATHIEU, Jean-Claude, « Assainissement des antagonismes », in *la poésie de René Char ou le sel de la splendeur*, Vol 1 : Traversée du surréalisme, José Corti,1984, p. 286-311.

CHAR René, *Fureur et mystère*, Paris, Gallimard,1962.

CHAR René, *Retour amont*, Paris, Gallimard,1966.

Sitographie

BARRY, Alpha Ousmane, « Les bases théoriques en analyse du discours », in *Les textes de méthodologie*, p. 1-35, https://depot.erudit.org//id/002331dd, consulté 12 septembre 2025.

AMOSSY Ruth, « La double nature de l'image d'auteur », in *Argumentation et Analyse du Discours*, 3, p. 1-16, http://aad.revues.org/662 , consulté le 05 août 2025.

AMOSSY Ruth, MAINGUENEAU Dominique, « Autour des "scénographies auctoriales" : entretien avec José-Luis Diaz, in *Argumentation et Analyse du Discours*, 3, p. 1-17, http://aad.revues.org/678, consulté le 10 septembre 2025.

CLAMANGES, Jean-Nicolas, « Abdelfattah Kilito, Les Arabes et l'art du récit. Une étrange familiarité », Paris, Actes Sud, coll. « Sindbad », 2009, 154 p. », Féeries, 7 | 2010, mis en ligne le 31 juillet 2011, http://journals.openedition.org/feeries/748, consulté le 13 septembre 2025.

COMPAGNON, Antoine, « Mort et résurrection de l'auteur », in *Qu'est-ce qu'un auteur ?*, https://www.fabula.org/compagnon/auteur.php, consulté le 28 juillet 2025.

FONTANILLE, Jacques, « Maximes et aphorismes dans *Feuillets d'Hypnos* », in *L'Information Grammaticale*, N° 45, 1990, p. 34-42, https://www.persee.fr/doc/igram_0222-9838_1990_num_45_1_1953, consulté le 16 août 2025.

GAROIU, Monica, « l'écriture fragmentaire chez Cioran : traversée solitaire d'un élégiaque », in *ALKEMIE*, revue semestrielle de littérature et philosophie, N° 2, Novembre 2008, p. 1-16, https://fr.scribd.com/document/17326422/Alkemie-Revue-semestrielle-de-litterature-et-philosophie-Numero-2-Le-fragmentaire, consulté le 22 août 2025.

GOUDMAND, Anaïs, « Ethos et posture du feuilletoniste : interventions d'auteur dans Les Mystères de Paris », in *Fabula* / Les colloques, Posture d'auteurs : du Moyen Âge à la modernité (dir. Jérôme Meizoz, Jean-Claude Mühlethaler, Delphine Burghgraeve), p. 1-14, http://www.fabula.org/colloques/document2344.php. , consultée le 03 septembre 2025.

JEY, Martine, « De l'histoire littéraire à une histoire sociale de la littérature ? », p. 5, https://www.cairn.info/revue-le-francais-aujourd-hui-2004-2-page-15.htm, Consulté le 30 juillet 2025.

Maingueneau, Dominique, « L'éthos : un articulateur », in *COnTEXTES*, 13, p. 1-14, http://contextes.revues.org/5772 , consulté le 15 août 2025.

MAULPOIX, Jean-Michel, « Résistance de René Char », p. 1-11, http://www.maulpoix.net/Char.html, consulté le 10 septembre 2025.

MAULPOIX, Jean-Michel, « « Toi nuage passe devant ». L'écriture résistante de René Char », in *Etudes littéraires*, 47(3), p. 77–91, https://doi.org/10.7202/1054012ar, consulté le 12 septembre 2025.

MEIZOZ, Jérôme, « Ecrire, c'est entrer en scène » : la littérature en personne », in *COnTEXTES*, Varia, p. 1-12, http://contextes.revues.org/6003, consulté le 11 septembre 2025.

MEIZOZ, Jérôme, « postures » d'auteur et poétique (ajar, rousseau, céline, houellebecq), in *Vox-poetica*, p. 1-15, http://www.vox-poetica.org/t/articles/meizoz.html, consulté le 17 août 2025.

MONTE, Michèle, « De l'éthos, du style et du point de vue en poésie », p. 1-30, https://hal-univ-tln.archives-ouvertes.fr/hal-01490443/document, consulté le 20 août 2025.

MONTE, Michèle, « Auteur, locuteur, éthos et rythme dans l'analyse stylistique de la poésie », in *Stylistiques ?*, *Presses universitaires de Rennes*, p. 325-342, http://books.openedition.org/pur/40092?lang=fr, consulté le 25 août 2025.

MORILLON-CARREAU, Martine, « Courage de la poésie …, in *Littérature et Esthétique*, Sens-Dessous 2011/1 N° 8, p. 104-106, https://www.cairn.info/revue-sens-dessous-2011-1-page-104.htm, consulté le 30 août 2025.

PIERON, Julien, « René Char et la pensée du poème », p. 1-5, https://orbi.uliege.be/bitstream/2268/61221/1/Rene_Char_et_la_pensee_du_poeme.pdf, consulté le 12 septembre 2025.

RABATÉ, Dominique, « Lire les effets de voix », in *Sillages critiques*, 1, p. 1-12, http://sillagescritiques.revues.org/3139 , consulté le 30 juillet 2025.

RIOU, Nathalie, « Se pencher sur l'obscur : la poésie de René Char », p. 1-13, http://pierre.campion2.free.fr/nathalieriou_these.htm, consulté le 05 septembre 2025.

SAVARD-CORBEIL, Mathilde, « L'autothéorie comme forme d'engagement de la littérature contemporaine », *Revue critique de fixxion française contemporaine*, 27 | 2023, p. 1-14, http://journals.openedition.org/fixxion/13271, consulté le

06 septembre 2025.

THI HUONG, Nguyen, *De la production du sens dans le proverbe. Analyse linguistique contrastive d'un corpus de proverbes… en français et en vietnamien*, Linguistique, [en ligne], Thèse, Doctorat, Montpellier III, 2008, 584p. ,

https://theses.hal.science/tel-00293416, consulté le 02 septembre 2025.

VOLLAND, Hannah, « L'écriture de soi comme forme de connaissance », *Revue critique de fixxion française contemporaine*, 27 | 2023, mis en ligne le 15 décembre 2023, p. 1-14, http://journals.openedition.org/fixxion/13456, consulté le 07septembre 2025.

ZENCK, Martin, « La différence dans et à travers la répétition dans la musique et la peinture », in *Filigrane*, N°13, Deleuze et la musique, Mis à jour le 20/01/2012, p. 1-13, http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=418, consulté le 20 août 2025.

Notice biographique

Mohammed Khouiled est enseignant en Français dans l'enseignement secondaire qualifiant. Il est membre du Laboratoire de traductologie, communication et littérature à la faculté de lettres et des sciences humaines de l'Université Chouaïb Doukkali d'El Jadida au Maroc.

LA CONSTRUCTION DU NOUVEAU JE DANS LE TRAVAIL VISUEL DES ARTISTES FEMMES EXILÉES DE LA RÉGION SWANA

Aya Chriki
Artiste visuelle et doctorante en histoire de l'art et arts plastiques, Université de Rennes 2

Résumé
Cet article analyse comment des artistes femmes exilées de la région SWANA, telles que Ninar Esber et Walaa Yassien, utilisent l'autoportrait et l'autoreprésentation pour reconstruire un « nouveau Je ». Leurs œuvres interrogent stéréotypes, mémoire et identité, oscillant entre quête intime et dimension collective. L'exil devient ainsi un espace créatif où se redéfinissent soi, communauté et résistance.
Mots-clés : exil, identité, autoportrait, Région SWANA, artistes femmes

Abstract
This article analyzes how exiled women artists from the SWANA region, such as Ninar Esber and Walaa Yassien, use self-portraiture and self-representation to reconstruct a "new self." Their works question stereotypes, memory, and identity, moving between intimate exploration and collective dimension. Exile thus becomes a creative space where self, community, and resistance are redefined.
Keywords : exile, identity, self-portrait, SWANA region, women artists

Resumen
Este artículo analiza cómo artistas mujeres exiliadas de la región SWANA, como Ninar Esber y Walaa Yassien, utilizan el autorretrato y la autorrepresentación para reconstruir un « nuevo yo». Sus obras cuestionan

estereotipos, memoria e identidad, oscilando entre la búsqueda íntima y la dimensión colectiva. El exilio se convierte así en un espacio creativo donde se redefinen el yo, la comunidad y la resistencia.
Palabras clave : exilio, identidad, autorretrato, región SWANA, artistas mujeres

Introduction

Depuis les débuts de l'histoire de l'art, l'autoportrait a été pour les femmes artistes un moyen d'affirmer leur présence, leur légitimité et leur rôle dans le monde artistique et social[1]. En 1790, lors de son exil en Italie, Élisabeth Vigée Le Brun se représente palette et pinceau à la main, devant un chevalet où apparaît le portrait de Marie-Antoinette[2]. Par cette mise en scène, elle rend hommage à son amie tout en affirmant à la fois sa position politique et son talent artistique. De même, Adélaïde Labille-Guiard, dans son autoportrait de 1785 entourée de ses élèves Gabrielle Capet et Mlle Carreaux de Rosemond, revendique le droit des femmes à l'accès à l'éducation artistique[3]. Cette association entre autoportrait et autoprésentation perdure dans l'art contemporain, comme le montre l'artiste française ORLAN, qui utilise son corps dans des performances radicales telles que les opérations chirurgicales[4] réalisées entre 1990 et 1993 et diffusées en direct, pour critiquer les normes de beauté et revendiquer la maîtrise de son image. Ces exemples illustrent combien l'autoreprésentation constitue un outil central pour les femmes artistes afin d'affirmer leur engagement artistique, politique et social.

Cette dynamique se retrouve également chez les artistes femmes de la région *SWANA (South West Asia and North Africa)*. L'artiste égyptienne Doa Aly[5], dans sa vidéo *48 Lessons in Ballet*[6] (2005), se filme au cours de ses quarante-huit leçons de ballet à l'âge de vingt-neuf ans. Dans cette vidéo, l'artiste met en scène les difficultés de son corps à répondre aux ordres de son enseignante. L'œuvre interroge la manière dont le ballet, en tant que culture étrangère, impose ses normes de beauté au corps féminin, érigeant ces critères esthétiques en normes universelles pour les femmes non-occidentales. De son côté, l'artiste tunisienne Mouna Jemal Siala[7] uti-

1 Marie-Jo Bonnet, « Femmes peintres à leur travail : de l'autoportrait comme manifeste politique (XVIII^e^-XIX^e^ siècles) », *Revue d'histoire moderne & contemporaine*, 49-3(3), 2003, p. 140-167.
2 *Ibid.*
3 *Ibid.*
4 Orlan, « Photo », (http://www.orlan.eu/works/photo-2/, consulté le 12 septembre 2025).
5 Doa Aly, « Doa Aly », (https://www.doaaly.com/, consulté le 12 septembre 2025).
6 Doa Aly, « 48 Ballet Classes (2005) », (https://www.doaaly.com/project/48balletclasses/, consulté le 12 septembre 2025).
7 Mouna Jemal Siala, « Biographie », (https://mounajemal.tn/biographie-mouna-jemal-siala/, consulté le 12 septembre 2025).

lise l'autoreprésentation vidéographique pour revendiquer ses positions politiques après la révolution de 2011. Dans *Le Sort*[8] (2012) et *Le Piège*[9] (2013), elle apparaît vêtue de noir, le visage progressivement recouvert puis libéré de cette couleur. Ces gestes métaphoriques traduisent la mise en marge imposée aux femmes et leur résistance, affirmant sa volonté de lutter pour ses droits et sa liberté.

Les autoportraits et l'autoreprésentation sont des outils que les femmes artistes utilisent pour affirmer leur identité et questionner leur rapport à la société. Elles expriment ainsi leur position et leur point de vue spécifique en tant que femmes, réalisant ce que Sara Ahmed nomme une esthétique féministe, qui visibilise des ressentis et des positions que la société tend à leur nier[10]. Ainsi, en affirmant leur point de vue subjectif, elles affirment une position politique par rapport à l'autre, par rapport à la société, tout en s'inscrivant dans une démarche féministe plus large. En se montrant, elles montrent avec elles d'autres femmes qui peuvent partager la même réalité, le même contexte social, politique et historique, en réaction à cette réalité et à ces contextes.

Pour être comprises, ces œuvres exigent une analyse tenant compte de l'Autre, qu'il impose des contraintes ou partage la réalité des artistes. Ces œuvres peuvent être comprises comme des formes d'autothéorie : elles articulent une réflexion sur soi à travers l'expérience collective et la pensée de l'autre. Elles ne relèvent pas de l'autobiographie, car elles ne cherchent pas seulement à raconter une vie, mais à penser le réel depuis une subjectivité incarnée et située. Selon Mathilde Savard-Corbeil, ce genre de création "*a besoin de la vie (ou de la pensée) de l'autre pour que l'auteur se conceptualise lui-même [...] l'autothéorie repositionne plutôt le sujet dans le réel ; elle ne fonctionne pas seulement dans une logique de l'individu comme l'autobiographie. Elle a besoin d'une certaine forme d'altérité pour s'engendrer, pour que la multidimensionnalité de la subjectivité puisse se déployer*[11]". Dans cette même logique de l'autoportrait comme autothéorie, le contexte de l'exil (choisi ou imposé) ajoute une dimension particulière. Face à la perte des repères d'origine et à l'intégration d'un nouveau cadre social, l'autoportrait se transforme en une quête infinie de soi qui prend une forme à la fois personnelle et collective, impactant profondément l'identification

8 Mouna Jemal Siala, « Le sort », (https://mounajemal.tn/portfolio-item/le-sort-%d8%a7%d9%84%d9%85%d8%b5%d9%8a%d8%b1-2012/, consulté le 12 septembre 2025).

9 Mouna Jemal Siala, « Le piège », (https://mounajemal.tn/portfolio-item/le-piege-tunis-2013-perugia-2018/, consulté le 12 septembre 2025).

10 Sara Ahmed, *Living a feminist life*, Durham, Duke University Press, 2017, p. 65.

11 Mathilde Savard-Corbeil, « L'autothéorie comme forme d'engagement de la littérature contemporaine », *Revue critique de fixxion française contemporaine* [En ligne], 27 | 2023, mis en ligne le 15 décembre 2023, consulté le 05 octobre 2025. URL : http://journals.openedition.org/fixxion/13271 ; DOI : https://doi.org/10.4000/fixxion.13271

et l'autoreprésentation de l'artiste. Nous partons ainsi de l'hypothèse selon laquelle l'autoportrait constitue, pour ces artistes, un outil fondamental de création : il leur permet de trouver de nouveaux repères, de se (re)connaître dans un environnement social et culturel inédit, et de revendiquer les droits de leur communauté en exil. Toutefois, dans le cadre de cet article, nous nous intéresserons plus spécifiquement aux pratiques d'artistes femmes originaires de la région SWANA, travaillant dans un contexte d'exil, volontaire ou contraint. Nous poserons les questions suivantes : comment ces artistes se définissent-elles à travers leur création visuelle après l'exil ? Comment utilisent-elles l'autoportrait comme une forme d'autothéorie pour s'exprimer en tant que membres d'une communauté ? Et pourquoi choisissent-elles de se représenter elles-mêmes dans ce contexte ?

Pour répondre à ces questions, nous analyserons le travail de deux artistes : Ninar Esber[12] (Liban, résidant en France), et Wala Yassine[13] (Soudan, ex-exilée en Égypte). Dans une première partie, nous présenterons les artistes et les œuvres étudiées.

Elles peuvent se présenter, elles ne doivent pas être présentées

Longtemps, l'autoportrait fut l'outil essentiel de visibilité pour les femmes artistes[14]. Face à leur invisibilisation et à la croyance du génie masculin, se représenter en artiste - pinceau à la main - était une stratégie de légitimation[15]. De plus, faute de modèles accessibles, leur propre corps, toujours disponible, servait de matière première à la création[16]. À partir des années 1970, l'art féministe renouvelle cette dynamique : le corps devient un instrument de revendication politique, d'affirmation du droit à disposer de soi et d'expression d'une colère longtemps étouffée généralement dans une dimension collective[17].

Les deux artistes, Ninar Esber (Liban) et Walaa Yassien (Soudan), partagent une expérience de la guerre et de l'exil depuis la région SWANA, malgré des contextes et des trajectoires distinctes. Esber s'est exilée en France en

12 Ninar Esber, « Biographie », (http://www.ninaresber.com/ninaresber-homepage/, consulté le 12 septembre 2025).

13 Walaa Ibrahim, « About », (https://walaaibrahim.visura.co/about/?fbclid=PAZXh0bgNhZW0CMTEAAadpMYd4CeqeSAnEpfrRSKcmTu6OFIOv-ml3oVX2CJ54Py4jEgzeIiZIcjcHtg_aem_DfiLU6LhoCXd514_6dL6Mg, consulté le 12 septembre 2025).

14 Marie-Jo Bonnet, « Femmes peintres à leur travail : de l'autoportrait comme manifeste politique (XVIII^e^-XIX^e^ siècles) », *Revue d'histoire moderne & contemporaine*, 49-3(3), 2003, p. 140-167.

15 *Ibid.*

16 *Ibid.*

17 Elvan Zabunyan, « Histoire de l'art contemporain et théories féministes : le tournant de 1970 »,*Cahiers du Genre*, 43(2), 2007, p. 171-186.

1986 (Guerre civile libanaise entre 1975-1990), maintenant des liens réguliers avec son pays. Yassien a vu son exil volontaire en Égypte (depuis 2015) devenir contraint suite à la guerre civile soudanaise d'avril 2023. Toutes deux mobilisent leur pratique artistique pour témoigner de leur expérience de l'exil, mais aussi pour inscrire cette expérience dans une dimension collective, en réaffirmant leurs liens avec leur communauté d'origine.

Dans cet article, nous nous intéressons à l'œuvre *L'Arlésienne*[18], réalisée en 2005 par Ninar Esber. Dans cette série, l'artiste se photographie vêtue des mêmes habits, mais modifiant à chaque fois son attitude, son regard, sa coiffure et ses accessoires (voir figures 1, 2, 3 et 4). Sur chaque image, elle inscrit une nationalité suivie d'un point d'interrogation. Ce simple changement confère à l'artiste une identité différente pour chaque autoportrait. Par cette œuvre, Esber réagit aux questions récurrentes sur ses origines. Dans le texte accompagnant la série, elle précise avoir voulu interroger l'exotisme, le nationalisme et les stéréotypes associés à chaque nationalité et à chaque culture.

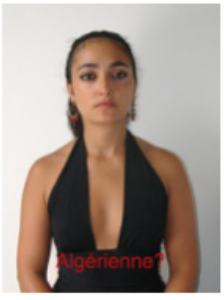


Figure 1 :
Ninar Esber, *L'Arlésienne,* 2005

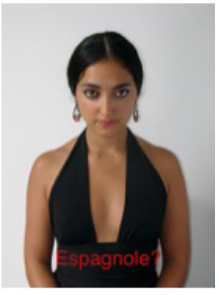


Figure 2 :
Ninar Esber, *L'Arlésienne,* 2005

Figure 3 :
Ninar Esber, *L'Arlésienne,* 2005

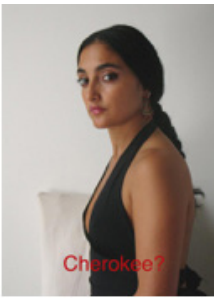


Figure 4 :
Ninar Esber, *L'Arlésienne,* 2005

18 Ninar Esber, « L'Arlésienne, 2005 », (http://www.ninaresber.com/larlesienne-2005/, consulté le 15 septembre 2025).

Nous examinerons également sa performance *La Bonne Graine*[19], réalisée en 2012. Dans cette œuvre, l'artiste passe plusieurs heures, parfois sept heures par jour, parfois une journée entière, à trier des graines de maïs selon leur couleur et leur taille, puis à placer chaque grain dans un bloc compact qui les maintient ensemble (voir figure 5). Ce travail de tri, effectué sur une quantité allant de 700 kg à une tonne de graines, prend la forme d'un geste répétitif et contraignant. Tout au long de la performance, Esber est assise derrière une table, portant des lunettes, sous un éclairage qui évoque l'atmosphère des bureaux d'interrogatoire (voir figure 6). Après avoir constitué les différents blocs, elle les fait glisser le long d'un poteau en bois incliné, fixé à la table (voir figure 7).

Figure 5 : Ninar Esber, La bonne graine, 2012

Figure 6 : Ninar Esber, La bonne graine, 2012

19 Ninar Esber, « La Bonne Graine, 2012 », (http://www.ninaresber.com/la-bonne-graine-2012/, consulté le 15 septembre 2025).

Figure 7 : Ninar Esber, La bonne graine, 2012

De son côté, Walaa Yassien a développé plusieurs projets autour de l'exil et de la mémoire. Nous nous intéresserons d'abord à *Nargis*[20], une œuvre commencée en 2017, alors que son exil restait volontaire. Dans ce projet, l'artiste soudanaise, installée en Égypte, utilise des photographies issues de ses archives familiales pour renouer avec la figure de sa grand-mère égyptienne. Certaines images sont retouchées (ajout de mots, de motifs, ou effacement partiel du corps), tandis que d'autres, prises par l'artiste, s'accompagnent de documents d'archives écrits (voir figures 8, 9, 10 et 11). Cette série, toujours en cours, est à la fois une documentation de son parcours et une tentative de reconnaissance de soi à travers la mémoire. La filiation joue ici un rôle central : appelée depuis toujours Nani, le nom de sa grand-mère, Yassien cherche à comprendre ce lien identitaire profond pour retrouver ses repères en Égypte, son pays de résidence et le pays de ses ancêtres.

Figure 8 : Wala Yassien, Nargis, 2017

20 Uganda Press Photo, « Walaa Yassien | Narjis », (https://www.ugandapressphoto.org/walaa-yassien-narjis, consulté le 15 septembre 2025).

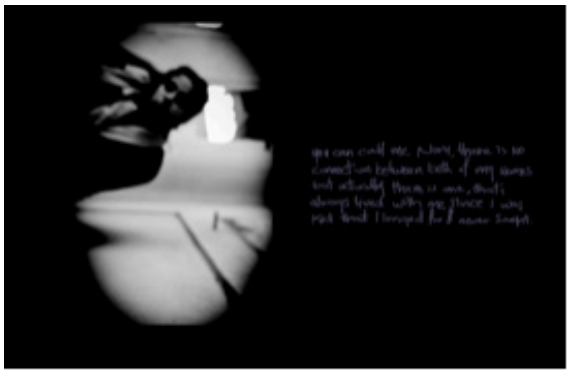


Figure 9 : Wala Yassien, Nargis, 2017

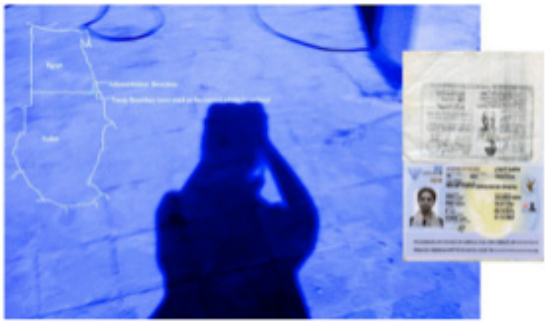


Figure 10 : Wala Yassien, Nargis, 2017

Figure 11 : Wala Yassien, Nargis, 2017

Nous examinerons ensuite *Where to?*, projet entamé en 2023, après que son exil volontaire s'est transformé en exil contraint. Dans cette œuvre, Yassien présente une série de portraits photographiques de Soudanais rencontrés au Caire, accompagnés de récits de leurs histoires d'exil et de leurs premiers instants face à la guerre. L'objectif de l'artiste est de documenter, avec sensibilité, leurs peurs, leurs réactions et leur résilience. Le projet se compose de deux volets complémentaires : une partie

visuelle, où l'on découvre des portraits de personnes dans leurs espaces privés ainsi que des « portraits d'objets » (voir figures 12, 13, et 14), et une partie textuelle, qui restitue des éléments de leur vécu non exprimés par l'image. Chaque personne photographiée est invitée à montrer l'objet symbolique emporté lors du départ, et à expliquer ce choix. Cette question - « Quel objet avez-vous emporté avec vous, et pourquoi ? » - constitue l'axe fondamental de la réflexion artistique développée par Yassien dans ce projet.

Figure 12 : Wala Yassien, Where to?, 2023

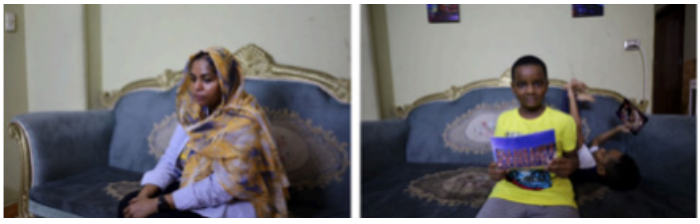


Figure 13 : Wala Yassien, Where to?, 2023

Figure 14 : Wala Yassien, Where to?, 2023

Nous avons retenu ces deux projets de Ninar Esber et de Walaa Yassien, car, chez l'une comme chez l'autre, les premières œuvres relèvent d'une démarche intime, centrée sur l'expérience personnelle, tandis que les suivantes s'ouvrent à une dimension collective. Dans la partie suivante, nous aborderons le travail de Ninar Esber selon une approche chronologique, afin de voir comment ses œuvres, *L'Arlésienne* et *La Bonne Graine*, articulent cette quête de soi et cette identité collective en exil.

L'Arlésienne et La Bonne Graine : identité, stéréotypes et violence des catégorisations

Dans sa série *L'Arlésienne* (2005), Ninar Esber interroge les stéréotypes liés aux identités nationales. Souvent confrontée à des questions sur ses origines en raison de son apparence, elle montre, à travers ses autoportraits, qu'un simple changement d'attitude, d'accessoires ou de coiffure suffit à la faire correspondre à différentes nationalités, ou plutôt aux clichés qui leur sont attachés.

Les stéréotypes jouent un rôle central dans nos relations avec autrui et avec nous-mêmes[21]. Ils constituent des outils de catégorisation des individus et des groupes sociaux et, comme le souligne Christiane Villain-Gandossi, servent également de facteurs de distinction entre groupes : « Si nous avons tendance à accentuer les ressemblances entre les membres d'un même groupe (in-group), c'est souvent pour nous valoriser au détriment des autres (out-group)[22] ». Ainsi, les stéréotypes excluent en assignant une appartenance dès qu'un individu échappe aux critères d'un groupe[23]. Par conséquent, ces stéréotypes définissent la personne exilée, dans ce cas l'artiste Ninar Esber, pour et par l'autre, dans ce cas la société de sa résidence qui est Paris, et la définissent en même temps pour elle-même aussi. Dans cette série, l'artiste remet en question ces stéréotypes imposés par l'Autre, interrogeant ainsi la définition de son identité créée à travers ces clichés.

En utilisant son propre visage, Esber révèle qu'une même personne peut incarner divers stéréotypes selon les contextes culturels. L'apparence ne saurait donc constituer un critère fiable d'identité. Par cette série, l'artiste critique l'enfermement du sujet dans une catégorie unique et propose une démarche de libération : refuser le « Je » unitaire imposé par les stéréotypes pour affirmer la pluralité des identités. Cette démarche, qui relève de l'autothéorie, trouve un écho direct dans la sociologie de Maurice Halbwachs, qui considère la mémoire et l'identité comme des

21 Christiane Villain-Gandossi, « La genèse des stéréotypes dans les jeux de l'identité/alterité Nord-Sud », *Hermès*, 30, n° 2, Paris, CNRS Éditions, 2001, p. 25-40.

22 *Ibid.*

23 *Ibid.*

phénomènes intrinsèquement sociaux, jamais isolés[24]. Selon sa thèse fondamentale, l'individu ne se construit pas seul, mais est le résultat de la socialisation avec différents groupes, dont il agrège les mémoires collectives pour former sa propre mémoire individuelle ; le « Je » est ainsi toujours constitué par le « Nous[25] ». Dans cette perspective, la catégorisation stéréotypée que l'artiste Ninar Esber déconstruit correspond précisément aux cadres sociaux rigides que les groupes sociaux (l'« Autre » ou l'in-group parisien dans ce cas) tentent d'imposer pour définir et contenir l'identité d'un individu. Le rejet par l'artiste du « Je » unique stéréotypé peut donc être interprété comme une affirmation autothéorique de la multiplicité des cadres sociaux et des mémoires collectives qui composent son identité véritable, récusant la tentative de l'Autre de l'enfermer dans un seul héritage commun réducteur.

Cette réflexion prend racine dans le parcours personnel de l'artiste : issue de parents syriens, naturalisés au Liban puis en France, elle n'incarne pas une seule identité nationale. Cependant, elle reste confrontée à la perception d'un unique « Je national », et donc à la permanence de l'altérité. Comme le note François Desplechin dans « L'identité dans l'exil : entre peur de l'oubli et fantasme inconscient de trahison[26] », l'expérience migratoire accélère la réflexion identitaire chez les exilés et les migrants[27]. L'exil, qu'il soit choisi ou contraint, entraîne une quête constante d'une nouvelle identité et d'un nouveau soi[28]. Ainsi, la série *L'Arlésienne*, réalisée après dix-neuf ans d'exil en France et après la naturalisation de l'artiste, illustre cette conscience : même profondément intégrée dans un nouveau pays, Esber reste perçue comme étrangère. Cette expérience souligne la permanence du symbolisme national et des stéréotypes, qui ne disparaissent pas avec le temps, ni avec la neutralisation. En exposant ces mécanismes à travers son œuvre, elle visibilise la violence symbolique associée à l'attribution d'une identité étrangère et incite à une réflexion sur ces catégorisations sociales. Fatima Zibouh, dans son article, « Frontières, culture et identité : Artistic Expressions as Revealing Transformations in the Borders of Ethnicity[29] », souligne que

24 Jan Assmann, *La Mémoire culturelle :* Écriture*, souvenir et imaginaire politique dans les civilisations antiques*, Paris, Aubier, 2010, p. 32-34.

25 *Ibid.*

26 François Desplechin, « L'identité dans l'exil : entre crainte de l'oubli et fantasme inconscient de trahison. Le travail clinique auprès de demandeurs d'asile », *L'information psychiatrique*, 91, n° 1, Montrouge, John Libbey Eurotext, 2015, p. 45-52.

27 *Ibid.*

28 *Ibid.*

29 Fatima Zibouh, « Frontières, culture et identité : Artistic Expressions as Revealing Transformations in the Borders of Ethnicity », dans Liridon Lika, Justine Contor, Sophie Wintgens et Sophie Wintgens (dir.), *Frontières: approche multidisciplinaire*, Liège, Presses

les frontières de l'ethnicité sont enracinées dans l'arrivée de différentes vagues d'immigration et sont constamment redéfinies. Par conséquent, l'exploration artistique de ces frontières ne se limite pas à questionner l'identité et les processus culturels des minorités ethniques, mais englobe la société dans son ensemble, y compris les groupes dominants[30]. C'est dans cette perspective que Ninar Esber, à travers sa série, remet en cause les stéréotypes construits et véhiculés par ces groupes dominants.
Lors d'un entretien, Esber a affirmé que l'art ne change pas la société mais qu'il en dévoile les problèmes[31]. Plutôt que d'abolir frontières et stéréotypes, elle choisit de les visibiliser pour en révéler la violence. Cette démarche se prolonge dans *La Bonne Graine* (2012), où elle trie méthodiquement 700 kg de maïs avant de renverser les grains sous la table, annulant ainsi tout effort de classification. Ce geste transpose la critique symbolique de la catégorisation des individus dans un exercice concret, questionnant la notion de « bonne graine » et la relativité des critères d'identité et d'appartenance.

La Bonne Graine : une ouverture vers l'autre

Dans cette performance, *La Bonne Graine*, Ninar Esber se met en scène comme un agent administratif classant des exilés, à la recherche de la « bonne graine » jugée digne d'un statut officiel. Ce faisant, elle se positionne non pas comme la victime passive de l'exil, mais comme l'analyste et l'incarnation critique du pouvoir administratif. Cette démarche relève de l'autothéorie en ce que l'artiste utilise son corps et son expérience pour simuler et théoriser les mécanismes d'oppression des cadres sociaux. Contrairement à sa série L'Arlésienne, où elle représentait les stéréotypes pour critiquer les questions récurrentes sur ses origines, elle se place ici du côté de l'Autre, celui qui classifie les individus selon leur apparence. Toutefois, à la fin de chaque tri, elle bascule les graines sous la table, les mélangeant et abolissant ainsi les frontières imposées. L'œuvre souligne alors que, même en se mélangeant, les individus demeurent dans la position de l'out-group ou de l'« étranger », toujours susceptibles d'être classés selon les critères mis en place par le groupe dominant (in-group). Ce geste métaphorise les procédures administratives qui conditionnent l'existence sociale à des critères rigides : le « Je national » et le « Je pluriel » s'y effacent, laissant émerger un « Je autre ». La nature cyclique de ce processus suggère que, même après le mélange, les individus restent dans

universitaires de Liège, coll. « Série », 2018, p. 154- 159.

30 *Ibid.*

31 Fonds d'art contemporain - Paris Collections, Interview de Ninar Esber à l'occasion de la semaine des femmes [en ligne], 2018 (https://urlz.fr/qpmX, consulté le 14 septembre 2025).

une position subordonnée et susceptibles d'être soumis à un nouveau tri, soulignant la précarité de leur résistance face au pouvoir classificateur.
Dans un entretien sur son expérience du racisme lié à ses origines, Esber se souvient avoir reçu un diplôme de l'École des Beaux-Arts de Paris accompagné d'un message célébrant son parcours depuis son départ jusqu'à son arrivée en France, qu'elle interpréta comme un « bravo l'émigrée[32] ». Elle avait réussi à devenir une « bonne graine », malgré ses origines et son parcours, qui ne garantissaient pas une telle réussite. Esber souligne que les artistes de la région SWANA sont souvent cantonnés à des expositions centrées sur leur culture, la religion ou le racisme, une assignation discriminatoire qui les maintient à la marge de l'histoire artistique dite universelle[33]. Rarement conviés à des projets sur des thèmes ou courants considérés comme universels, tel le minimalisme, ils restent enfermés dans des catégories idéologiques et raciales[34]. *La Bonne Graine* peut être lue comme la métaphore de cette dynamique : le tri symbolise à la fois leurs efforts d'intégration et les barrières qui les restreignent. Réalisée en 2012, vingt-six ans après le début de l'exil de l'artiste et dans le contexte des vagues migratoires post-2011, la performance résonne à la fois comme un témoignage personnel et comme une réflexion collective. Cette performance s'inscrit donc dans une réaction directe aux événements vécus et aux remarques constatées concernant la réalité partagée avec les artistes de sa région. En représentant cette réalité à travers une métaphore artistique, Ninar Esber opère une théorisation de l'autothéorie qui s'accorde avec la définition de Mathilde Savard-Corbeil : l'artiste affirme sa subjectivité à partir de son expérience réelle, mais aussi à travers la pensée et l'expérience de l'Autre.
L'ouverture vers l'autre, exprimée à travers le tri de 700 kg de graines, et la distance créée par la présentation du portrait de l'artiste, révèlent qu'Esber reconnaît sa propre appartenance à cette communauté et cherche à visibilsier la violence symbolique que cette communauté continue de subir. Lors de *La Bonne Graine*, Esber confiait la rigueur extrême de son geste, éprouvé comme une violence pour elle-même[35]. Cette intensité, liée à son propre vécu de l'exil et de la stigmatisation, se transmet au spectateur qui assiste des heures durant à la répétition du tri. L'acte devient ainsi violent pour toutes les parties : l'artiste, le public et, symboliquement, les exilés représentés. En France, l'identité nationale place l'exilé

32 HER story, Herstory Ninar Esber [Youtube], 2019 (https://urlz.fr/qp6t, consulté le 15 septembre 2025)
33 *Ibid.*
34 *Ibid.*
35 Navigart, Ninar Esber - La bonne graine [en ligne], 2018 (https://urlz.fr/qnMR, consulté le 15 septembre 2025).

dans une position complexe : perçu comme une menace, il doit passer par des procédures de tri administratives et judiciaires pour prouver sa conformité[36]. Mais même réussi, ce test n'assure pas une pleine intégration : l'exilé reste soumis à une catégorisation permanente, sommé d'être une « bonne graine » ou relégué à la marginalité. La réinclusion des graines sous la table expose la tension entre la fluidité des identités, qui échappent aux frontières, et l'assignation récurrente des exilés au « Je autre » ou au « Je Menace » par les mécanismes de catégorisation sociale.

Walaa Yassien : de l'exil choisi à l'exil imposé, du personnel au collectif

Walaa Yassien a étudié à l'École des Beaux-Arts du Caire entre 2015 et 2020, période pendant laquelle elle effectue des allers-retours entre le Soudan et l'Égypte. Après les conflits armés violents d'avril 2023 au Soudan, l'artiste, présente dans son pays d'origine, est contrainte de fuir en Égypte avec sa famille. Dans sa série *Nargis* (2017), réalisée au Caire, Yassien explore le lien avec sa grand-mère égyptienne d'Alexandrie, qui avait défié sa famille pour épouser un Soudanais. Elle identifie un parallèle avec sa propre trajectoire : malgré les critiques, elle a choisi la photographie et la vie en Égypte, héritant du courage de suivre ses aspirations. *Nargis* illustre la coexistence de ses identités soudanaise et égyptienne. Dans la Figure 10, son passeport soudanais est placé aux côtés de la carte d'identité égyptienne de sa grand-mère et des cartes géographiques de leurs pays, avec son ombre en arrière-plan. Dans la Figure 8, la superposition d'une photo d'archive de sa grand-mère et d'une silhouette découpée de petite fille suggère sa présence implicite. Ceci visualise sa tentative de se situer par rapport à la culture égyptienne et à son héritage familial, en la positionnant symboliquement sur le même plan que sa grand-mère. Il faut bien noter que bien que sa grand-mère soit égyptienne, l'artiste vit en Égypte en tant qu'étrangère avec une carte de séjour.

Les visuels du projet évoquent une démarche comparable à celle d'une enquêteuse : rassembler des preuves, établir des liens et construire une histoire pour explorer ses identités. Yassien étudie ainsi les différents facteurs influençant son identité, qu'ils soient géographiques, culturels ou nationaux. Selon Thierry Ménissier, la culture comprend des principes, des symboles et des éléments partagés par un groupe social, où la langue joue un rôle central dans l'identification et la cohésion[37]. L'artiste cherche

36 Gérard Mauger, « « L'identité nationale » en France », *Savoir/Agir*, 2, n° 2, Vulaines-sur-Seine, Éditions du Croquant, 2007, p. 79-89.

37 Thierry Ménissier, « Culture et identité : Une critique philosophique de la notion d'appartenance culturelle », *Le Philosophoire*, 13, n° 3, Neuilly-sur-Seine, Association Le Lisible et l'illisible, 2000, p. 211-131.

à identifier ces points communs avec la culture égyptienne, à comprendre sa position dans la société égyptienne et à affirmer son intégration dans l'identité égyptienne. Pour Ménissier, les identités personnelles sont à la fois subjectives et réflexives : elles définissent la perception de soi et la reconnaissance par les autres[38]. La confusion entre cultures et symboles peut entraver cette reconnaissance mutuelle, limitant la socialisation et la visibilité dans la sphère publique[39]. Le projet *Nargis* se situe donc à l'intersection de l'espace intime et privé et de l'expérience familiale, entre pays d'origine et pays d'exil. Il représente une tentative de Walas Yassien de reconstruire un nouveau récit de sa vie en étudiant celle de sa grand-mère. Si cette approche est intrinsèquement personnelle, elle sert un objectif plus large : établir des liens avec la société de résidence égyptienne à travers sa figure familiale. Le lien avec sa grand-mère devient ainsi le point d'ancrage qui lui permet d'entamer son intégration identitaire dans son pays d'accueil.

Yassien revisite l'histoire familiale en visitant la maison de ses grands-parents, en explorant leurs archives visuelles et en manipulant ces images. Sa pratique visuelle documente cette recherche et laisse une trace pour les générations futures. Comme le souligne Daniel Meaux, la manipulation et la réorganisation de photographies anciennes permet d'ouvrir un nouveau rapport au temps et à l'espace et de proposer une lecture renouvelée du passé[40]. L'artiste ajoute ainsi sa propre trace aux archives familiales et effectue un va-et-vient entre passé et présent, avec une ouverture vers l'avenir, explicitée par le caractère inachevé du projet.

Nargis constitue donc une quête personnelle de soi, dans laquelle la création visuelle devient un outil pour légitimer sa présence sociale et sa visibilité publique. L'artiste construit des preuves visuelles de sa recherche, articulant les sphères privée et publique, afin de créer une représentation complète et réfléchie de ses identités personnelles. Ce faisant, l'artiste transforme cette quête personnelle en une démarche d'autothéorie en construisant son identité et sa présence sociale à travers l'expérience de l'Autre - sa grand-mère.

Where to ? L'exil imposé, l'ouverture vers l'autre

Après avoir bénéficié d'une relative liberté de circulation entre le Soudan et l'Égypte pendant plus de cinq ans, Walaa Yassien devient réfugiée en 2023 à la suite des violences et conflits armés au Soudan. Dans son projet

38 *Ibid.*

39 *Ibid.*

40 Danièle Méaux, « De l'actualité du passé dans le présent : le photographe face à l'archive », dans Anolga Rodionoff (dir.), *Les temps multiples des arts contemporains*, Paris, Hermann, 2019, p. 125-138.

Where to?, elle photographie des Soudanais exilés en Égypte, en leur demandant quel objet ils ont choisi d'emporter avec eux. Cette démarche vise à identifier ce que les individus considèrent essentiel face à la guerre et à l'exil, les objets devenant des marqueurs symboliques d'appartenance, de mémoire et d'identité.

La série se compose de quatre portraits centrés chacun sur une personne et son objet. Avant chaque série de photographies, Yassien présente brièvement le sujet ; nom, profession, aperçu de sa vie au Soudan et parfois les compagnons de son voyage, sans révéler l'objet associé. Le premier portrait met en scène le photographe Faiz Abu Baker et son appareil photo, un choix qui reflète la familiarité de l'artiste avec l'objet et sa projection dans l'expérience de l'autre. Pour Tawhida, mère célibataire, les objets photographiés incluent un pendentif en bois, le Coran et des portraits de famille, soulignant l'attachement aux racines et aux liens familiaux. Ces images résonnent avec la série *Nargis*, illustrant la sensibilité de l'artiste à la photographie de famille comme support de mémoire et de continuité identitaire.

Pour les exilés, ces objets deviennent des preuves tangibles de leur vie passée, des fragments visibles de souvenirs qui permettent l'identification et la reconnaissance par les autres. Photographies de famille, images d'enfance et objets personnels jouent ainsi un rôle crucial dans la symbolique de l'appartenance, qu'il s'agisse d'exil volontaire ou forcé. Ils peuvent également représenter des signes d'une identité en crise que l'on craint de perdre en quittant son pays dans les conditions de la guerre. L'artiste passe ainsi d'une approche personnelle, où elle recherchait son identité à travers sa grand-mère égyptienne (une quête de soi au sein de sa société de résidence), à une approche collective. Dans cette démarche, elle cherche à garder des traces visuelles de ce qu'était le Soudan et des Soudanais qui partagent la même réalité de guerre, face au risque de disparition.

Avec *Where to?*, Yassien modifie son approche artistique. Alors que ses projets antérieurs exploraient son identité et ses liens avec l'Égypte, cette série documente les conditions et les expériences partagées des exilés. Le « Je » individuel se transforme en « Nous » collectif : la crise identitaire de l'exilé conduit à se reconstruire à travers l'expérience des autres, l'Autre devenant un lieu d'appartenance et la relation entre exilés créant un espace commun de mémoire et de récit.

Ainsi, le lieu n'est qu'une « *configuration instantanée de position*[41] ». Selon Marc Augé, l'appartenance ne dépend pas de l'espace physique, mais des

41 Michel de Certeau, Luce Giard, Pierre Mayol, *L' invention du quotidien - Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1, 2010, p. 171.

événements et de l'histoire vécus dans ce lieu anthropologique[42]. L'exil, événement violent et traumatique, provoque une rupture avec le peuple, la patrie et les repères sociaux. Lors de son exil volontaire, Yassien utilisait la création artistique pour l'introspection. Après avril 2023, confrontée à un exil imposé et à la migration massive de Soudanais, sa démarche se transforme : elle documente collectivement l'expérience de son peuple tout en poursuivant l'exploration de sa propre identité. Chaque rencontre et chaque objet photographié constituent des pièces d'un puzzle identitaire mêlant reconstruction individuelle et compréhension de l'expérience collective.

Le Je et le Nous : les dynamiques de l'autoportrait en contexte d'exil

En conclusion, Ninar Esber et Walaa Yassien adoptent des positions distinctes face à l'exil et à la représentation de soi. Ninar Esber, exilée dès l'adolescence et commençant à produire des œuvres après plusieurs années, se représente elle-même pour se définir et critiquer, avec une perspective claire et réfléchie sur les sociétés homogènes, la discrimination et les stéréotypes. Walaa Yassien, en revanche, se situe dans une démarche d'exil plus récente et se cherche à travers la représentation des autres, partageant avec eux certains liens ou identités, plutôt que par l'autoportrait, même si quelques autoportraits se fondent dans d'autres éléments visuels. Sa pratique combine exploration de soi et documentation des événements contemporains, travaillant avec les archives du passé tout en tentant de préserver et d'archiver le présent.

Ces deux artistes illustrent que, dans le contexte de l'exil, le « Je » se construit toujours en relation avec le « Nous » : l'individu n'existe jamais isolé, mais en lien avec d'autres qui partagent une expérience ou une position similaire ou l'Autre dominant ou homogène. L'œuvre artistique devient ainsi un espace où se rencontrent identité individuelle et mémoire collective. C'est précisément pourquoi les travaux d'Esber et de Yassien s'inscrivent dans une forme d'autothéorie : elles représentent leurs histoires et expériences non pas comme des fictions imaginées, mais comme des œuvres en dialogue métaphorique constant avec la réalité de l'exil, où le sujet est toujours construit par ou en réaction au regard de l'Autre.

42 Marc Augé, *Non-lieux introduction à une anthropologie de la surmodernité,* Paris, Editions du Seuil, 1992, p. 70-72.

Bibliographie

ASSMAN, Jan, *La mémoire culturelle : écriture, souvenir et imaginaire politique dans les civilisations antiques*, Paris, Aubier, coll. « Collection historique », 2010.

AUGÉ, Marc, *Non-lieux introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Editions du Seuil, 1992.

BOLZMAN, Claudio, « Exil et errance », *Pensée plurielle*, 35, n° 1, Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur, 2014, p. 43-52.

BONNET, Marie-Jo, « Femmes peintres à leur travail : de l'autoportrait comme manifeste politique (XVIIIe-XIXe siècles) », *Revue d'histoire moderne & contemporaine*, 49-3, n° 3, 2002, p. 140-167.

BOUSSAHBA-BRAVARD, Myriam, DELANOË, Emmanuelle et BAKSHI, Sandeep (dir.), *Qu'est-ce que l'intersectionnalité ? dominations plurielles : sexe, classe et race*, Paris, Payot, 2021.

DE CERTEAU, Michel , Giard Luce, Mayol Pierre, *L' invention du quotidien - Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1, 2010.

DESPLECHIN, François, « L'identité dans l'exil : entre crainte de l'oubli et fantasme inconscient de trahison. Le travail clinique auprès de demandeurs d'asile », *L'information psychiatrique*, 91, n° 1, Montrouge, John Libbey Eurotext, 2015, p. 45-52.

EUSTACHE, Marie-Loup, *Conscience, mémoire et identité: neuropsychologie des troubles de la mémoire et de leurs répercussions identitaires*, Paris, Dunod, coll. « Psycho sup », 2013.

HEINICH, Nathalie, *Ce que n'est pas l'identité*, Paris, Galliard, coll. « Le débat », 2018.

MÉNISSIER, Thierry, « Culture et identité : Une critique philosophique de la notion d'appartenance culturelle », *Le Philosophoire*, 13, n° 3, 2000, p. 211-231.

Notice biographique

Aya Chriki est artiste visuelle et doctorante à l'Université de Rennes 2 en histoire de l'art et arts plastiques. Par la photographie, la vidéo et l'écriture, elle explore exil, genre et identité. Lauréate de prix en 2022 et 2024, elle est finaliste en 2025 du programme Arab Artists Now et expose depuis 2018 dans plusieurs pays.

ENTRE VISIBLE ET INVISIBLE : MÉMOIRE, SUBJECTIVITÉ ET RADIOACTIVITÉ DANS L'ŒUVRE D'ERIKA KOBAYASHI

Amira Zegrour
Traductrice, responsable d'édition de la revue Ebisu.
Études japonaises (UMIFRE 19, MEAE-CNRS)

Résumé
L'artiste Erika Kobayashi développe une œuvre protéiforme mêlant bande dessinée, roman, arts visuels et performance. Interrogeant la mémoire, l'invisible et les traces de l'histoire, elle cherche à rendre perceptibles des éléments invisibles comme le temps, la radioactivité ou les émotions à travers le récit de soi comme réflexion critique au contact de l'altérité.
Mots-clés : Erika Kobayashi, histoire, invisible, mémoire, radioactivité

Abstract
The artist Erika Kobayashi develops a body of work combining comics, novels, visual arts, and performance. She explores memory, the invisible, and the traces of history. Her artistic approach seeks to make perceptible elements such as time, radioactivity, or emotions: self-narrative becomes a way to question and theorize personal experience as a source of critical reflection, in interaction with otherness.
Keywords : Erika Kobayashi, history, invisible, memory, radioactivity

Resumen
La artista Erika Kobayashi desarrolla una obra que combina cómic, novela, artes visuales y performance. Explora la memoria, lo invisible y las huellas de la historia. Su enfoque artístico busca hacer perceptibles

elementos como el tiempo, la radiactividad o las emociones: el relato de sí se convierte en una forma de cuestionar y teorizar la experiencia personal como fuente de reflexión crítica, en interacción con la alteridad.
Palabras clave : Erika Kobayashi, historia, invisible, memoria, radiactividad

Introduction

Centré sur Marie Curie et l'histoire de la radioactivité, *Petit-déjeuner avec Madame Curie*[1] d'Erika Kobayashi attire l'attention du monde littéraire, jusqu'à être nommé pour le prestigieux prix Akutagawa. Comment écrire le trauma nucléaire, qui, par définition échappe au visible et au dicible ? L'enjeu est de le transformer en langage, tout en évitant le risque de l'esthétiser. Chez cette écrivaine, artiste et illustratrice japonaise née en 1978, le *je* n'est ni seulement autobiographique, ni strictement fictionnel, mais un sujet situé et traversé par l'histoire collective – notamment celle du Japon nucléaire (Hiroshima et Nagasaki en 1945, l'accident de Tōkaimura en 1999, Fukushima en 2011).

Dans un contexte où le discours critique se dit de plus en plus à travers l'expérience individuelle[2], son travail élabore une réflexion sur l'héritage atomique, la transmission générationnelle et le traumatisme, en mobilisant sa propre mémoire familiale comme matériau d'écriture critique. Le *je* devient surface sensible où se superposent visible (corps, archives, langue) et invisible (radioactivité, silence). Cette tension produit une écriture de l'émergence : rendre perceptible ce que l'histoire a voulu enfouir[3], en activant un savoir situé, mais rigoureusement documenté, et une forme de récit de soi critique nourri par l'altérité – des femmes oubliées, des voix inaudibles, des corps contaminés.

Son œuvre s'inscrit donc dans le paradigme de l'autothéorie, définie comme la « prise de parole à la première personne [qui devient] un instrument d'intervention et d'opposition[4] ». À travers une poétique fragmentaire et hybride, elle questionne le statut même du récit : que peut-on dire de soi sans se replier sur l'intime ? Et surtout, comment le *je* peut-il devenir un outil critique de narration du traumatisme, du silence, de l'histoire

1 *Madamu Kyurī to chōshoku o*, Tokyo, Shūeisha, 2014. Non traduit en français.

2 Laurine Thizy, Mélodie Gauglin et Justine Vincent, « Se raconter » sur le terrain : le récit de soi comme ressource méthodologique », *Genèses*, 123(2), 2021. https://doi.org/10.3917/gen.123.0115 (consulté le 13 septembre 2025).

3 Tino Bruno, « De Tōkaimura (1957) à Fukushima (2011). Analyse de la couverture médiatique autour du lancement du premier réacteur nucléaire japonais à la lumière de la catastrophe de Fukushima », *Ebisu. Études japonaises*, 58 | 2021. http://journals.openedition.org/ebisu/5829 (consulté le 15 août 2025).

4 Hannah Volland, « L'écriture de soi comme forme de connaissance », *Revue critique de fixxion française contemporaine*, 27, 2023. http://journals.openedition.org/fixxion/13456 (consulté le 28 août 2025).

atomique ? Cet article interroge la manière dont Erika Kobayashi construit une autothéorie du trauma nucléaire, entre visible et invisible, subjectivité et mémoire collective. Dans un premier temps, j'examinerai la manière dont son œuvre articule mémoire intime et mémoire collective, en particulier autour du trauma nucléaire. J'analyserai ensuite les procédés esthétiques qui permettent de donner forme à l'indicible, tout en questionnant leurs limites. Enfin, j'ouvrirai une réflexion critique sur la posture de l'artiste et sur les tensions entre écriture, mémoire et oubli.

Entre mémoire familiale et histoire collective

A. L'autothéorie comme enquête de soi

Loin d'un narcissisme autoréférentiel, le *je* d'Erika Kobayashi est curieux, investigateur, historiographique[5], et cherche à comprendre la façon dont son existence s'inscrit dans des strates généalogiques et politiques à partir de la mémoire familiale comme de l'histoire collective, en explorant les traces de la guerre, de la radioactivité et du trauma intergénérationnel tel que défini par Marianne Hirsch[6]. Ainsi, son approche se définit par « l'incorporation de théorie dans un récit intime ou une œuvre d'art à la dimension personnelle marquée[7] ».

L'autrice amorce son enquête historique après avoir retrouvé le journal intime que son père, mobilisé adolescent, a tenu durant la guerre. Son père est né la même année qu'Anne Frank, figure à l'origine de son propre désir d'écriture, et tous deux, dans des lieux très éloignés, écrivaient au même âge sur la guerre, les émotions, les rêves, les deuils : « J'avais toujours eu l'image d'Anne comme d'une jeune fille de 13 ans, mais si elle avait survécu, elle aurait eu 80 ans, comme mon père. Cette prise de conscience a été un vrai choc[8]. »

De cette coïncidence intime et historique naît *À mes chères Kitty*[9], récit hybride mêlant journal intime, récit de voyage, archive familiale et méditation historique : grâce aux journaux d'Anne Frank et de son père, elle écrit le sien, dans un récit de soi où le *je* n'est plus seulement individuel, mais articulé à une mémoire collective. Elle y explore les résonances entre deux jeunesses séparées par le monde mais unies par l'écriture.

Dans *Petit-déjeuner avec madame Curie*, Kobayashi s'intéresse aux zones

5 La plupart de ses romans contiennent une bibliographie.

6 Marianne Hirsch, « Postmémoire », *Témoigner. Entre histoire et mémoire*, 118, 2014. http://journals.openedition.org/temoigner/1274 (consulté le 31 août 2025).

7 Joëlle Papillon, « Autothéorie », *in* Emmanuel Bouju (dir.), *Nouveaux fragments d'un discours théorique. Un lexique littéraire*, Québec, Codicille. https://codicille.pubpub.org/pub/papillon-autotheorie/release/1 (consulté le 4 septembre 2025).

8 *& M, Asashi Shimbun Digital Magazine*, 30 avril 2019. https://www.asahi.com/and/w/article/15790127 (consulté le 31 août 2025). Toutes les citations sont traduites par mes soins.

9 *Shinai naru Kitī-tachi e*, Tokyo, Little More, 2011. Non traduit en français.

d'ombre de l'histoire scientifique, et intègre dans son roman les expériences menées par Thomas Edison sur les animaux, soulignant notamment l'absence de documentation précise sur ces actes : ce sont les animaux qui témoignent. Elle poursuit cette démarche en travaillant à partir des carnets de laboratoire de Marie Curie. Dans une interview, elle raconte comment, en consultant un de ses carnets à Tokyo, elle a constaté que le compteur Geiger détectait encore de la radioactivité, preuve tangible de son passage : « Les traces laissées par le passé sont souvent invisibles. Elles ne se voient pas, mais se ressentent[10]. »
Ainsi, en prenant pour point de départ le 11 mars 2011, Kobayashi entrelace les trajectoires de Marie Curie, de sa propre histoire (la lecture du journal d'Anne Frank l'a poussée à s'intéresser à Marie Curie) et du Japon post-Fukushima, en une constellation de subjectivités irradiées, où l'autothéorie devient une méthode d'exploitation de la mémoire pour mettre en relation des figures disparates et déployer un savoir sensible qui mêle intime et politique, affect et archive.

B. Un *je* situé dans l'histoire nucléaire du Japon

Erika Kobayashi fait émerger les voix silencieuses, les figures marginales, les femmes effacées de l'histoire. Elle convoque les absents dans ses œuvres – Anne Frank et Marie Curie, comme on l'a dit, mais aussi les Radium Girls[11] ou les *hibakusha* (survivant·e·s des bombardements de Hiroshima et Nagasaki) –, non pas comme de simples références : elles modifient la structure du texte, créant un *je* poreux, perméable à l'altérité. Dans une série de mangas intitulée *Seeing the Light*[12], elle illustre paroles scientifiques, témoignages et archives dans un récit polyphonique. Ce geste dépasse l'esthétique : il est politique. Faire parler celles qui n'ont pas pu écrire, c'est en effet réparer une forme d'effacement historique. Kobayashi donne une présence à ces corps exposés, irradiés, oubliés – que ce soit dans la fiction, dans le documentaire ou dans le geste même d'écriture. Son installation « Sunrise », mêlant dessins, néons et sons, présentée dans l'exposition « Roppongi Crossing 2016: My Body, Your Voice » (Mori Art Museum, 2016), présente des images de Trinity (premier essai nucléaire américain), Hiroshima, Nagasaki, ainsi que des éléments

10 *IGNITION INT.*, 07 octobre 2025. https://medium.com/ignition-int/finding-the-unseen-and-tracing-the-unrecorded-3a5c6b4c3dbc (consulté le 4 septembre 2025).

11 Elle a enregistré en 2012, sous le nom de Project UNDARK, un disque intitulé *Radium Girls* avec la musicienne japonaise Phew et l'Allemand Dieter Moebius, en hommage aux ouvrières américaines des années 1920 qui peignaient les cadrans de montres avec de la peinture radioactive.

12 *Hikari no kodomo*, Tokyo, Little More, 2013-2019. Non traduit en français, à paraître en anglais.

personnels, entretissant le récit de soi aux bombardements nucléaires. La radioactivité, imperceptible mais persistante, devient la métaphore du traumatisme subi, le corps irradié, une archive contaminée. Dans « 1F in the Forest of Wild Birds » (Yutaka Kikutake Gallery, 2019), sa première exposition personnelle, elle représente des souvenirs liés à l'énergie nucléaire, avec des peintures évoquant les fleurs qui poussaient autrefois dans les forêts du département de Fukushima[13]. Elle superpose le temps passé et la présence actuelle de la radioactivité pour créer des œuvres qui éveillent notre imagination face à ce qui ne se voit pas.

En 2017, Erika Kobayashi se rend sur le site de la centrale nucléaire Fukushima Daiichi (TEPCO), portant son attention sur la végétation disparue. L'immense terrain, aujourd'hui site de stockage pour les réservoirs d'eau contaminée, s'appelait auparavant le « bois aux oiseaux sauvages ». Après l'accident nucléaire, les arbres ont été abattus, et toute la zone a été recouverte de mortier argenté afin de réduire les niveaux de radiation. Cette exposition se retrouve d'ailleurs dans *Trinity, Trinity, Trinity*[14], à travers le personnage de Re qui peint des « fleurs qui poussaient autrefois dans le "bois aux oiseaux sauvages", sur le campus de la centrale Fukushima Daichi[15] ».

Cette mise en récit sensorielle et mémorielle du paysage disparu, illustre comment le *je* irradié[16] devient à la fois sujet critique, archive vivante et média de transmission de voix autres. Mais ce *je* irradié, contaminé par l'histoire et la mémoire, appelle une autre question : comment donner une forme sensible à ce qui échappe à la vue ?

Visibiliser l'invisible : formes narratives et performatives du récit autothéorique

A. Une poétique fragmentaire

Chez Erika Kobayashi, l'écriture prend la forme d'une expérimentation stylistique où la fragmentation ne concerne pas seulement la structure narrative, mais provoque l'éclatement de la langue elle-même. Son œuvre met en crise les usages normatifs de la langue japonaise en y introduisant des emprunts, des citations ou des éléments documentaires bruts. Ce travail produit un discours discontinu, marqué par des ruptures de ton, de registres et de temporalités.

13 Voir le site de la Yutaka Kikutake Gallery : https://www.yutakakikutakegallery.com/ja/exhibitions/erika-kobayashi-1f-in-the-forest-of-wild-birds/ (consulté le 31 août 2025).

14 Tokyo, Shūeisha, 2019 ; trad. Paris, éditions Dalva, 2021.

15 P. 121-122 de l'édition française.

16 Par « *je* irradié », j'entends un sujet marqué par le trauma nucléaire, même indirectement, et dont l'identité se construit dans une contamination mémorielle, comme si le rayonnement excédait le corps pour atteindre la mémoire et le langage.

Dans *À mes chères Kitty*, la cohabitation entre les mots d'Anne Frank, ceux de son père (dans un japonais d'après-guerre) et de la narratrice produit une stratification linguistique où différentes couches de mémoire s'entrelacent. Dans *Trinity, Trinity, Trinity*, le point de vue passe de la grand-mère à la narratrice, empruntant les voix des « vieillards Trinity » (atteints d'une forme de démence liée aux radiations) ou des atomes d'uranium 235, qui racontent leur parcours jusqu'aux essais nucléaires à Trinity, pour finalement se retrouver, mot pour mot, dans le corps de la grand-mère du début – sauf que ce n'est plus elle qui l'habite : est-ce la narratrice qui a vieilli, ou bien une autre personne ? Ce tressage donne naissance à une forme de palimpseste, où les langues et les époques, se contaminent mutuellement, rappelant l'hétéroglossie telle que définie par Mikhail Bakhtine : un « énoncé n'est jamais "pur" mais, au contraire, hétérogène, composite et il est le produit d'un alliage de voix[17] ».

Erika Kobayashi ne cherche pas à produire une langue unifiée ou « littéraire » au sens classique. Dans *Petit-déjeuner avec madame Curie*, elle juxtapose descriptions scientifiques, rêveries poétiques et souvenirs personnels, dans une langue volontairement instable, comme un moyen de restituer les silences et les pertes. Une des figures centrales est celle du chat, qui a la faculté de voir la radioactivité. Ce dispositif se donne comme une métaphore de sa propre écriture : tout comme le chat perçoit ce qui échappe aux sens ordinaires, l'écriture rend perceptible le trauma de l'histoire atomique et des silences familiaux. Elle l'écrit d'ailleurs dans *Trinity, Trinity, Trinity* : « Puisqu'il en est ainsi, elle leur ferait voir l'invisible. Puisqu'ils refusaient d'admettre l'existence de ce qu'ils ne pouvaient voir, toucher ni peser[18]. » La langue devient ainsi un espace « contaminé » et sensible, capable de cartographier des strates morcelées de mémoire et de violence.

Dans *Impérial*[19], le récit se place dans l'après-séisme de 2011 à Tokyo, mêlant souvenirs personnels, voix intérieures, et description du changement urbain. Utako, la narratrice, porte le regard sur le temps, sur les transformations visibles et invisibles, sur ce qui a été détruit puis reconstruit – mais aussi sur ce qui reste absent, oublié, ou fantomatique. Ici aussi, la mémoire collective du séisme vient interférer avec le vécu intime, provoquant des discontinuités de perception, des retours du passé et des tensions entre présent et mémoire.

De ce point de vue, l'écriture de Kobayashi participe d'un travail

17 Isabelle Simoes Marques, « Autour de la question du plurilinguisme littéraire », *Les Cahiers du GRELCEF*, n° 2, 2011.

18 P. 112 de l'édition française.

19 Disponible sur Nouvelles du Japon : https://nouvellesdujapon.com/imperial/ (consulté le 2 octobre 2025).

linguistique où le morcellement du récit ne reflète pas une faiblesse du discours, mais une éthique de l'incomplétude : elle laisse la langue porter les marques de ce qui a été tu, oublié ou détruit. Cette position rejoint les théories de Cathy Caruth, qui conçoit le trauma non comme immédiatement dicible, mais comme une expérience qui ne peut être pleinement connue sur le moment et qui ne revient qu'à travers ses répétitions et ses failles. Comme elle l'écrit, « le trauma n'est pas localisable dans l'événement violent ou originel du passé d'un individu, mais plutôt dans la manière dont sa nature même de non-assimilation – le fait qu'il n'ait précisément pas été connu dans un premier temps – revient hanter le survivant plus tard[20] ».

L'œuvre d'Erika Kobayashi s'inscrit également dans la dynamique de la littérature dite post-Fukushima, que Saeko Kimura analyse comme une production littéraire née des triple catastrophes de 2011 (séisme, tsunami, accident nucléaire). Kimura parle notamment de « sublime post-Fukushima », une forme d'art où le trauma donne naissance à une certaine beauté :

> Pourtant, comme le réaffirme et le souligne Kobayashi Erika[21] […], il n'y a peut-être pas de contradiction entre la beauté et la mort […]. On se souvient qu'à l'époque où les Curie ont découvert le radium, les objets émettant une lumière verte étaient simplement perçus comme magnifiques ; personne n'imaginait qu'il puisse s'agir d'une substance néfaste. […] Ceux qui étaient fascinés par cette beauté s'exposaient alors inconsciemment aux dangers de la radiation. Les humains semblent incapables d'imaginer le mal dans ce qui est beau ; et inversement, ce qui est beau n'est pas nécessairement bon pour l'être humain[22].

Kimura parle d'un nucléaire « sublime », mêlant beauté et catastrophe, une tension que l'écriture d'Erika Kobayashi incarne pleinement grâce à des formes poétiques et narratives fragmentées qui explorent la coexistence entre lumière et danger (*Petit-déjeuner avec madame Curie* ou *Seeing the Light*), mémoire et oubli (*Trinity, Trinity, Trinity*). Ainsi, sa poétique linguistique se fonde sur un principe de résistance textuelle : à la linéarité,

20 Cathy Caruth, *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative and History*, Baltimore/Londres, The Johns Hopkins University Press, 1996, introduction.

21 Saeko Kimura utilise l'ordre japonais : d'abord le nom, puis le prénom.

22 Saeko Kimura, *Theorizing Post-Disaster Literature in Japan. Revisiting the Literary and Cultural Landscape after the Triple Disasters*, trad. Rachel DiNitto et Doug Slaymaker, Lanham, Lexington Books, chap. 6.

à la transparence, à la narration fermée. Cette composition reflète une mémoire radioactive – instable, diffuse et protéiforme –, à l'image de ce que Marianne Hirsch qualifie de « post-mémoire », « une structure générationnelle de transmission ancrée dans de multiples formes de médiation[23] ». Pour elle, notre histoire personnelle fait partie d'un imaginaire collectif pouvant s'entrelacer avec des « expériences à travers lesquelles nous pourrions avoir vécu[24] ».

B. Performativité du *je* autothéorique

Comment le *je* autothéorique devient un agent performatif, rendant perceptible le trauma et les mémoires invisibles ? Chez Erika Kobayashi, le trauma ne se dit jamais directement ; il surgit dans un mouvement différé, l'indirection et l'incomplétude du récit. La narration ne cherche pas à reconstituer un fil continu ou une mémoire exhaustive, mais à rendre perceptible ce qui résiste au langage. L'écriture se fragmente en notations ponctuelles, citations d'archives, fragments de bande dessinée, lapsus typographiques et interruptions narratives. Cela rejoint ce qu'Anne Bayard-Sakai appelle « la marge d'écriture, comme on dit la marge de manœuvre, des écrivains après le 11 mars [qui] se déploie, semble-t-il, entre ces limites : celles du lisible autant que celle du dicible, avec la question à chaque moment reposé de la légitimité du discours[25]. » Chaque élément du texte agit comme un signe de l'impossibilité de dire l'expérience traumatique dans sa totalité, tout en la rendant tangible dans sa discontinuité.

Le *je* agit comme le chat dans *Petit-déjeuner avec madame Curie* : il observe et révèle ce qui ne peut être directement perçu. Le trauma, la radiation, les résonances du passé ne se disent pas de manière linéaire, mais surgissent par fragments et digressions. Le chat incarne cette capacité de perception décalée et l'écriture autothéorique devient un outil performatif, un moyen de rendre tangible l'invisible, d'ouvrir le texte à des strates de réalité imperceptibles autrement. Cette présence, à la fois poétique et métaphorique, illustre comment le récit active une sensibilité au non-dit, faisant du texte un medium de transmission du trauma et de la mémoire atomique. Ce dispositif met en évidence la performativité du langage face au trauma : ruptures, digressions et omissions deviennent autant de stratégies pour faire émerger le trauma, qui ne se manifeste pas comme un événement pleinement assimilé, mais comme un ensemble de résonances, de retours

23 Marianne Hirsch, « Postmémoire », *op. cit.*

24 *Id.*

25 Anne Bayard-Sakai, « Quelle marge d'écriture ? À propos des normes et de l'invention après le 11 mars 2011 », dans Christian Doumet et Michaël Ferrier (dir.), *Penser avec Fukushima*, Nantes, Cécile Defaut, 2016, p. 55.

et de retards. Le *je* autothéorique d'Erika Kobayashi n'est pas seulement un narrateur subjectif ; il incarne le déplacement de la mémoire dans le présent de l'écriture, oscillant entre témoignage et fiction. Sa position ambiguë permet d'interroger ce que signifie « se souvenir » d'un événement qui n'a pas été pleinement intégré par les générations précédentes et qui continue de hanter celles qui lui succèdent. La mémoire mise en scène concerne à la fois le vécu direct de la génération exposée aux catastrophes nucléaires et la manière dont cette expérience s'inscrit dans la mémoire collective et familiale. Le *je* devient alors un lieu où la subjectivité et l'histoire se rencontrent dans leur dimension impossible à représenter et devient le symptôme d'une mémoire qui résiste à toute appropriation complète.

Enfin, le texte montre que l'écriture peut être une forme d'écoute et de réappropriation du trauma. Plutôt que de chercher à expliquer ou à reconstituer l'événement, Erika Kobayashi invente des formes qui permettent à la mémoire de se manifester dans ses nuances et ses contradictions. L'écriture fragmentée, les digressions et les interruptions incarnent la manière dont le trauma, transmis et réinterprété, se fait entendre dans sa complexité. Dans ce sens, le *je* d'Erika Kobayashi fonctionne à la fois comme témoin, comme dépositaire et comme médiateur d'une mémoire impossible, offrant au lecteur une expérience qui ne se réduit pas à la compréhension rationnelle, mais qui exige une attention sensible aux traces, aux silences et aux fissures du récit. Toutefois, rendre visible ne suffit pas : il faut aussi interroger le rôle critique de ce *je*, capable de déconstruire le récit dominant.

Le je comme sujet critique : mémoire, agentivité et politique

A. Un *je* porté par l'autre

L'approche d'Erika Kobayashi rappelle celle de *La Supplication* (1997), où Svetlana Alexievitch recueille les témoignages de personnes affectées par la catastrophe de Tchernobyl : elle la cite d'ailleurs dans une interview de *Bijutsu techō* comme une autrice qu'elle aime particulièrement et dont elle admire le travail d'« historienne calme[26] ». Alexievitch ne se contente pas de rapporter ces voix, elle les tisse ensemble pour créer une mosaïque de souffrances et de résistances, offrant ainsi une vision polyphonique du traumatisme nucléaire. De manière similaire, Kobayashi intègre des voix multiples dans ses récits, notamment dans *Trinity, Trinity, Trinity*, où elle explore les effets de la radioactivité sur plusieurs générations de

26 Entretien avec l'autrice de mangas et artiste Erika Kobayashi, *Bijutsu techō*, 20 août 2021. https://bijutsutecho.com/magazine/interview/promotion/24404 (consulté le 31 août 2025).

femmes japonaises. Elle mêle fiction et réalité, archives et témoignages, pour construire une narration où le *je* devient un prisme à travers lequel se reflètent les voix des autres.

L'autothéorie, telle qu'elle est pratiquée ici, transforme l'expérience intime en matière critique et artistique. Elle articule l'écriture de soi avec une analyse sociopolitique, mettant en lumière les structures de pouvoir qui traversent l'expérience intime : Kobayashi montre, par exemple, comment le carnet de Marie Curie ou les notes de grands scientifiques rendent visibles les mécanismes de l'autorité de l'État et de l'industrie nucléaire. Ces dispositifs institutionnels décident de ce qui est raconté ou tu, produisent des hiérarchies de vulnérabilités – notamment genrées – et laissent certaines vies dans l'ombre, malgré leur exposition extrême, vies qu'elle imagine et raconte à travers la fiction. Cette démarche s'éloigne de l'autofiction classique : « Fiction, d'événements et de faits strictement réels. Si l'on veut, autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure d'un langage en liberté[27] ».

Ainsi, son œuvre illustre comment le *je* peut être utilisé non seulement pour raconter une histoire personnelle, mais aussi pour engager une réflexion sur des enjeux sociétaux plus larges. Elle démontre que l'écriture personnelle peut être un outil puissant pour questionner et critiquer les structures sociales et politiques, tout en offrant une voix aux individus souvent marginalisés.

B. L'autothéorie comme engagement ?

Ici, le récit ne se limite donc pas à la restitution factuelle des traumatismes : il en propose une théorisation sensible, dans ce que l'on pourrait appeler une cartographie du trauma invisible. Il dénonce ainsi les silences institutionnels et les angles morts du récit national japonais sur le nucléaire[28]. Le *je* devient un outil qui interroge la responsabilité des générations, l'héritage du trauma et la possibilité d'une écriture qui relie intime et collectif.

Cependant, cette posture critique n'est pas sans ambiguïté. On pourrait lui reprocher de courir le risque d'une esthétisation du trauma nucléaire : en transformant l'expérience indicible en récit poétique et fragmentaire, Erika Kobayashi produit une forme qui, si elle émeut, pourrait aussi lisser la violence de l'événement. Comme l'a montré Dominick LaCapra, le passage du trauma à la forme esthétique n'est pas neutre : il peut rendre le trauma partageable, mais au prix d'un risque de normalisation de la

27 Serge Doubrovsky, *Fils*, Paris, Galilée, 1980, 4e de couverture.

28 Inoue Masatoshi, « L'invention du "nucléaire japonais" : l'évolution du rapport entre la nation et l'atome au prisme des ambitions techno-politiques de l'archipel », *Artefact*, 14, 2021. http://journals.openedition.org/artefact/10405 (consulté le 15 août 2025).

violence[29]. La question se pose de savoir si l'émotion esthétique ne détourne pas, parfois, de l'urgence éthique.

En intégrant archives, photographies, récits de survivants et digressions personnelles, Erika Kobayashi propose un mode d'accès au réel par l'émotion et la perception subjective, qui permet au lecteur de ressentir la persistance des traumatismes tout en réfléchissant aux conditions sociales et politiques qui les produisent. Cette démarche s'inscrit dans ce que Mathilde Savard-Corbeil décrit comme une forme d'engagement contemporain, où « l'autothéorie permet une écriture qui s'avoue engagée, qui s'avoue individuelle et intime, mais dont la portée déconstruit toute tentative de discours institutionnel[30] ». Dans l'interview mentionnée plus haut, Kobayashi dit qu'elle a « un désir fort de rester dans une écriture qui, simplement et calmement, consigne le présent et l'époque, sans chercher à convaincre ni à provoquer[31] ».

À l'image d'Alexievitch, cette démarche témoigne d'un respect profond pour la subjectivité des témoins et d'une volonté de rendre compte de la complexité de leurs expériences. Sans doute pourrait-on citer ici Albert Camus, plus engagé politiquement, qui affirmait que « l'artiste du siècle [est] menacé d'être irréel s'il reste dans sa tour d'ivoire ou stérilisé s'il galope éternellement autour de l'arène politique[32] ». Pour Camus, l'écriture devait être un moyen d'interroger le monde avec lucidité, sans se laisser emporter par les passions ou les certitudes.

En s'abstenant de juger ou d'agiter, Erika Kobayashi résiste à la tentation de simplifier les réalités complexes pour offrir une vision plus nuancée et plus humaine des événements. Cette approche permet de rendre compte de la diversité des expériences et des points de vue, et d'éviter les réductions idéologiques qui peuvent occulter la richesse de la réalité vécue. Ainsi, en choisissant une écriture sobre, attentive et sans jugement, Kobayashi n'a « jamais essayé d'être une "autrice engagée socialement". [Elle] pense en fait qu'[elle est] beaucoup plus une écrivaine de type « roman *je*[33] » – [elle écrit] sur les choses dans [s]a petite sphère de trois mètres[34] ».

---

29 Dominick LaCapra, *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore, Johns Hopkins UP, 2001.

30 Mathilde Savard-Corbeil, « L'autothéorie comme forme d'engagement de la littérature contemporaine », *Revue critique de fixxion française contemporaine*, 27, 2023. http://journals.openedition.org/fixxion/13271 (consulté le 04 septembre 2025.

31 *Bijiutsu techō*, *op. cit.*

32 Albert Camus, « Le Pari de notre génération », *Essais*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1965.

33 Le *shishōsetsu* (roman du moi ou roman *je*) est caractérisé par une individualité exacerbée et est profondément lié au statut du sujet dans la langue japonaise. Il se différencie de l'autobiographie ou de l'autofiction par la brièveté des événements décrits et la profonde implication émotionnelle de l'auteur·rice.

34 *IGNITION INT.*, *op. cit.*

Cette affirmation éclaire sa démarche : loin de viser un engagement manifeste ou spectaculaire, Erika Kobayashi se concentre sur son « petit cercle » – ses expériences intimes, ses observations et ses résonances personnelles – pour en faire émerger une réflexion critique et collective. Le *je* autothéorique ne s'y limite donc pas à une introspection personnelle : il se déploie comme un outil de résistance (« la riposte des invisibles » dans *Trinity, Trinity, Trinity*) et de pensée critique. L'autrice transforme l'expérience intime en matière théorique, articulant récit de soi, mémoire collective et analyse sociopolitique.

Conclusion

Chez Erika Kobayashi, le récit de soi ne se réduit pas à l'intime : il crée un espace critique où le vécu devient théorie active et où la mémoire se transmet par la voix, le texte et l'image. Son écriture illustre la puissance de l'autothéorie comme outil de résistance face aux mécanismes d'invisibilisation du trauma historique et de marginalisation des voix subalternes. Cette posture ouvre une réflexion féministe et transnationale : le *je* devient un espace d'expression pour des voix souvent effacées de l'histoire scientifique et nucléaire – femmes, survivantes, scientifiques – pour réactiver des mémoires souvent ignorées et interroger les modes de transmission des savoirs et des expériences traumatiques.

Cette autothéorie du nucléaire est attentive à la fois aux strates de la mémoire familiale et aux traumatismes collectifs, et illustre comment l'écriture peut rendre perceptible l'invisible, révélant les traces du passé dans le présent et questionnant la manière dont nous héritons des expériences que l'histoire a tenté de rendre silencieuses. Cette pratique de l'écriture invite à repenser la mémoire non comme un héritage figé, mais comme une pratique vivante, attentive à la transmission intergénérationnelle et à l'articulation entre expérience individuelle et critique sociale.

Néanmoins, il convient de nuancer cet élan laudatif. Comme nous l'avons vu, la fictionnalisation du trauma peut parfois conduire à une esthétisation problématique. Ces limites invitent à ne pas sacraliser l'œuvre, mais à la situer dans un champ de tensions qui lui donne toute sa densité critique. Plus largement, l'œuvre d'Erika Kobayashi pose ainsi une question décisive pour toute réflexion sur le récit de soi et la mémoire du trauma : comment hériter de l'invisible et le rendre audible sans trahir sa complexité ? Elle propose une réponse : en faisant du *je* un espace critique, sensible et engagé, capable de relier le personnel au collectif, le visible à l'invisible, et l'émotion à la réflexion.

Bibliographie

BAYARD-SAKAI, Anne, « Quelle marge d'écriture ? À propos des normes et de l'invention après le 11 mars 2011 », *in* Christian Doumet et Michaël Ferrier (dir.), *Penser avec Fukushima*, Nantes, Cécile Defaut, 2016, p. 39-56.

BRUNO, Tino, « De Tōkaimura (1957) à Fukushima (2011). Analyse de la couverture médiatique autour du lancement du premier réacteur nucléaire japonais à la lumière de la catastrophe de Fukushima », *Ebisu. Études japonaises*, 58, 2021. http://journals.openedition.org/ebisu/5829 (consulté le 15 août 2025).

CAMUS, Albert, « Le Pari de notre génération », *Essais*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1965.

CARUTH, Cathy, *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative and History*, Baltimore/Londres, The Johns Hopkins University Press, 1996.

DOUBROVSKY, Serge, *Fils*, Paris, Galilée, 1980.

HIRSCH, Marianne, « Postmémoire », *Témoigner. Entre histoire et mémoire*, 118, 2014. http://journals.openedition.org/temoigner/1274 (consulté le 31 août 2025).

KIMURA, Saeko, *Theorizing Post-Disaster Literature in Japan. Revisiting the Literary and Cultural Landscape after the Triple Disasters*, trad. Rachel DiNitto et Doug Slaymaker, Lanham, Lexington Books.

KOBAYASHI, Erika, *Shinai naru Kitī-tachi e* (À mes chères Kitty), Tokyo, Little More, 2011.

KOBAYASHI, Erika, *Hikari no kodomo* (Seeing the Light), Tokyo, Little More, 2013-2019.

KOBAYASHI, Erika, *Madamu Kyurī to chōshoku o* (Petit-déjeuner avec Madame Curie), Tokyo, Shūeisha, 2014.

KOBAYASHI, Erika, *Trinity, Trinity, Trinity*, Tokyo, Shūeisha, 2019 ; trad. Paris, éditions Dalva, 2021.

KOBAYASHI, Erika, *Impérial*, TRANSIT 21, 2021 ; trad. Nouvelles du Japon : https://nouvellesdujapon.com/imperial/ (consulté le 2 octobre 2025).

INOUE, Masatoshi, « L'invention du "nucléaire japonais" : l'évolution du rapport entre la nation et l'atome au prisme des ambitions techno-politiques de l'archipel », *Artefact*, 14, 2021. http://journals.openedition.org/artefact/10405 (consulté le 15 août 2025).

LACAPRA, Dominick, *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore, Johns Hopkins UP, 2001.

THIZY, Laurine, GAUGLIN, Mélodie, VINCENT, Justine, « Se raconter » sur le terrain : le récit de soi comme ressource méthodologique », *Genèses*, 123(2), 2021, p. 115-135. https://doi.org/10.3917/gen.123.0115 (consulté le 13 septembre 2025).

PAPILLON, Joëlle, « Autothéorie », *in* Emmanuel Bouju (dir.), *Nouveaux fragments d'un discours théorique. Un lexique littéraire*, Québec, Codicille. https://codicille.pubpub.org/pub/papillon-autotheorie/release/1 (consulté le 4 septembre 2025).

SAVARD-CORBEIL, Mathilde, « L'autothéorie comme forme d'engagement de la littérature contemporaine », *Revue critique de fixxion française contemporaine*, 27, 2023. http://journals.openedition.org/fixxion/13271. (consulté le 04 septembre 2025)

SIMOES MARQUES, Isabelle, « Autour de la question du plurilinguisme littéraire », *Les Cahiers du GRELCEF*, n° 2, « La Textualisation des langues dans les écritures francophones », 2011.

VOLLAND, Hannah, « L'écriture de soi comme forme de connaissance », *Revue critique de fixxion française contemporaine*, 27, 2023. http://journals.openedition.org/fixxion/13456 (consulté le 24 août 2025).

Sitographie

& M, Asashi Shimbun Digital Magazine, 30 avril 2019. https://www.asahi.com/and/w/article/15790127 (consulté le 31 août 2025).

Yutaka Kikutake Gallery : https://www.yutakakikutakegallery.com/ja/exhibitions/erika-kobayashi-1f-in-the-forest-of-wild-birds/ (consulté le 31 août 2025).

Entretien avec l'autrice de mangas et artiste Erika Kobayashi, *Bijutsu techō*, 20 août 2021. https://bijutsutecho.com/magazine/interview/promotion/24404 (consulté le 31 août 2025).

IGNITION INT., 07 octobre 2025. https://medium.com/ignition-int/finding-the-unseen-and-tracing-the-unrecorded-3a5c6b4c3dbc (consulté le 4 septembre 2025).

Notice biographique

Titulaire d'un master de traduction littéraire à l'Inalco, Amira Zegrour est traductrice (mangas, littérature, théâtre, cinéma) et co-responsable du site de traductions en sciences humaines https://tschum.hypotheses.org. Elle est également responsable d'édition de la revue *Ebisu. Études japonaises* (UMIFRE 19, MEAE-CNRS).

NOTE DE LECTURE

SALOMÉ SAQUE
RÉSISTER

Paris, Payot, Collection Essai, 2024, 144 pages, 5 euros
ISBN : 978-2-228-93759-7

Marie-Christine Monnoyer
Chaire Jean Rodhain, C.E.R.E.S, Institut catholique de Toulouse

Il est des ouvrages dont le style pamphlétaire est si marqué qu'ils vous interpellent et vous interrogent sur la suite à donner. Les dix premières pages de « Résister » de Salomé Saque sont de celles-là. Mais l'interrogation ne dure pas tant le travail approfondi de la journaliste conduit le lecteur à la suivre dans ce qui sera considéré par certains comme une démonstration.
Parce que, comme le dit la 4ème de couverture « l'extrême droite est aux portes du pouvoir », l'autrice s'interroge sur la montée en puissance de ce mouvement et des partis politiques correspondants au cours des 100 dernières années. Selon l'âge du lecteur et son intérêt pour l'analyse des courants politiques, celui-ci se souviendra ou non d'événements, de textes, de prises de paroles, l'autrice l'accompagne alors, en précisant en permanence ses sources, les documents consultés comme tout chercheur a appris à le faire.

Publié en octobre 2024, le texte de Salomé Saque acquiert, avec l'élection de Donald Trump et les changements électoraux survenus dans plusieurs pays européens, une dimension nouvelle puisque certaines prises de position et décisions qui paraissaient impossibles dans de grandes démocraties sont annoncées et parfois même mises en œuvre. Ainsi en est-il de l'interdiction d'utiliser certains mots ou de la fermeture de formations ou centres de recherche universitaires aux Etats-Unis.

Ce qui a fait l'attractivité de la démocratie depuis sa forme athénienne, à savoir la liberté d'expression et le respect de la parole de l'autre, se révèle comme l'une de ses grandes faiblesses puisqu'au nom de leurs principes, les démocrates hésitent à critiquer les non démocrates. Citant Thimothy Snyder, l'autrice rappelle que les dictatures émergent, lentement mais sûrement, des démocraties. Bien sûr, l'histoire ne se répète pas mais nous avons appris qu'elle bégayait…. Une situation économique dégradée, une accentuation des écarts de richesse, le comportement suffisant des dirigeants et des « élites » a par le passé détruit la confiance de la population envers les partis démocrates et orienter les électeurs vers des « hommes providentiels ».

Peut-on considérer que l'extraordinaire transformation que connaît la circulation de l'information, grâce à la création et au développement des réseaux sociaux, est susceptible d'expliquer la diffusion d'idées qui paraissaient contraires aux valeurs de la démocratie, et donc inacceptables par la majorité des citoyens, il y a 30 ans ?
Peut-on considérer que l'évolution de la confiance des citoyens envers les sources d'information journalistiques ou scientifiques conduit certains d'entre eux à accepter sans sourciller ce que désormais on appelle des « fake news » ? Plus le mensonge est grand, mieux il passe, dit le proverbe. Dès lors, faut-il voir un lien entre une présence majeure de certains mouvements politiques sur les réseaux sociaux et leur montée en puissance lors des élections qu'elles soient nationales ou locales ?
Que le citoyen soit faussement informé ou ne soit pas informé, « il est privé non seulement de sa capacité d'agir mais aussi de sa capacité de penser et de juger » nous dit Hannah Arendt, citée par l'autrice, surtout si l'informateur ne se cache pas comme le fait Vincent Bollore : « je me sers de mes médias pour mener mon combat civilisationnel ». Reprenant alors une citation attribuée à Voltaire, Salomé Saque évoque les dangers de ces évolutions : « ceux qui peuvent nous faire croire des absurdités, peuvent nous faire commettre des atrocités ».

En 2010, le texte de Stéphane Hessel, « Indignez-vous !» avait attiré l'attention, même s'il précisait que son objectif n'était de « prêcher une colère stérile, mais une action transformatrice ». Les syndicalistes qui manifestent, les étudiants qui haranguent leurs collègues en amphithéâtre, les infirmières qui font la grève du zèle attendent que leurs cris soient entendus et fassent advenir des transformations de leurs situations qu'ils estiment indignes.
Stéphane Hessel rejoignait dans son propos le philosophe Alain (1934), « tout peuple qui s'endort en liberté se réveillera en servitude ». L'autrice

souhaite réhabiliter l'indignation car dit-elle, l'indignation peut être le déclencheur de la réflexion quel que soit le sujet traité.

Les efforts de présentation de leurs résultats par les scientifiques du GIEC n'ont pas obtenu les résultats qu'ils escomptaient, ceux des médecins virologues pendant la pandémie de la Covid non plus. Est-ce parce que les scientifiques sont négligés par les responsables politiques, ont-ils perdu la confiance de la population ? Ou bien le goût de la « disputatio » a-t-il déserté les amphithéâtres et l'esprit critique que tentent de développer les enseignants à tout niveau s'est-il affadi ? L'autrice le laisse entendre, le lecteur se fera sa propre opinion et envisagera ou non de résister.

AMAIA ARIZALETA
EL ORDEN DE BABEL : ALGUNAS NOTAS SOBRE LA CONCIENCIA LINGÜÍSTICA DE LA CLERECÍA LETRADA CASTELLANA EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIII

Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes, Toulouse, Université de Toulouse le Mirail, juin 2012,
URL : *http://journals.openedition.org/e-spania/20985* ;
DOI : *https://doi.org/10.4000/e-spania.20985*

Lidia Insarralde
C.E.R.E.S, Institut catholique de Toulouse

Professeure des universités à l'Université Toulouse Jean Jaurès, Amaia Arizaleta étudie l'histoire des idées vers 1200 et porte ici son attention sur un ensemble de discours écrits dans la première moitié du XIII^e^ siècle par des membres de la clergie lettrée castillane. L'auteure considère que ces écrits, s'appuyant sur le récit biblique de la Tour de Babel (Gn 11, 1-9), manifestent un intérêt marqué pour la diversité des langues et sa portée, non seulement linguistique, mais également culturelle.

L'étude des discours de Diego García, Rodrigo Jiménez de Rada et du poète anonyme auteur du (*Libro de*) *Alexandre*, hommes lettrés associés par naissance ou affinité à la maison de Castille, amène l'auteure à postuler sur l'existence d'une forme de pensée commune relative aux langues, partagée par cette élite lettrée dont l'idéologie semble également avoir été analogue.

Il est souligné que les auteurs étudiés font état d'un traitement, inusuel pour l'époque, de la représentation de l'origine du langage et des langues ainsi que celle de la multiplicité des peuples. C'est le cas dans *De rebus Hispaniae* de Rodrigo Jiménez de Rada et dans *Planeta* de Diego García, ayant par ailleurs, comme trait commun, l'inclusion de précisions historiques et ou géographiques. D'autre part, il est dit que ces auteurs donnent des informations sur les particularités de la communication humaine et s'inscrivent ainsi dans la lignée des commentateurs du phénomène de l'altérité linguistique. Cette conscience les rend très

adroits dans les rôles que leur proximité avec la maison royale pouvait leur octroyer. La maîtrise des langues autres que le latin et la leur, d'un intérêt politique majeur, donne aisance à l'expression des opinions dont la diversité a comme origine Babel.

Le récit biblique sert les intentions des auteurs lorsqu'ils font la relation, dans leurs propres discours, de la création des peuples, leurs coutumes et leurs frontières, différenciant ainsi les us propres de ceux qui sont étrangers. Cette distinction amène la notion de frontières matérielles dont les conséquences peuvent être néfastes et à l'origine des guerres. La langue, comprise comme étant à l'origine de la séparation des peuples, ouvre le champ à un dépouillement dynamique de langues et peuples. L'inclusion des langues romanes dans des inventaires est novatrice et, le nombre de peuples et langues énumérés, variable selon les auteurs mais n'atteignant jamais le nombre babélique de soixante-douze. Il est observé que Jiménez de Rada regroupe les langues en familles ou « dialectes » et que le poète anonyme auteur du *Alexandre* suggère que les langues auraient été créées par les peuples, ceci en contradiction avec le récit du livre de la Genèse.

La fête de la Pentecôte de 1212 à Tolède est également évoquée comme étant, pour Rodrigo Jiménez de Rada, *sa* Babel. Archevêque de cette ville accueillant pour l'occasion de nombreuses voix étrangères, l'hypothèse est émise que Jiménez de Rada conçoit pouvoir harmoniser lui-même cette cacophonie, par sa propre maîtrise des langues.

Il est conclu que, bien que le récit biblique ait été un support théorique sur lequel les auteurs s'étaient appuyés pour traiter du lien existant entre langues et peuples, celui-ci avait été impuissant à justifier le phénomène de la variation naturelle des langues. Ainsi, il est noté que le traitement que ces auteurs enracinés dans un environnement cosmopolite font de cette question est novateur, moderne et crucial dans une époque caractérisée par les difficultés d'interaction entre nations. Il est également remarqué que les auteurs semblent avoir compris les avantages de ce morcellement au sein du milieu éclairé et puissant qui était le leur.

VARIA

DISCURSO SOBRE LA INMIGRACIÓN EN PANAMÁ EN DOS REVISTAS FRANCESAS DEL SIGLO XIX
DISCOURS SUR L'IMMIGRATION AU PANAMA DANS DEUX REVUES FRANÇAISES DU XIX^e SIÈCLE

Felipe Angulo Jaramillo
Docteur en histoire de l'Amérique latine,
Institut catholique de Toulouse, Université Jean Jaurès

Cette étude est une analyse du discours sur Panama et les immigrants dans des articles et récits de voyage publiés dans deux des plus prestigieuses revues françaises de la seconde moitié du XIX^e siècle : *La Revue Des Deux Mondes* et *Le Tour Du Monde*. Le sujet de l'immigration ne soulevait pas un intérêt central dans ce corpus, même s'il apparait avec des nuances selon le moment de la publication et la personnalité de l'auteur. Les différences entre les migrants européens et non européens sont aussi évidentes.

> *Tal vez fue por aquellos días que se empezó a hablar en Colón de la Maldición Francesa. Entre mayo y septiembre, además del único hijo de los Madinier, veintidós obreros del Canal, nueve ingenieros y tres mujeres de ingenieros fueron víctimas de las fiebres asesinas del Istmo. Seguía lloviendo –el cielo se ponía negro a las dos de la tarde, y casi de inmediato empezaba el aguacero, que no caía en gotas sino sólido y denso, como una ruana tirada al aire–, pero las obras seguían, a pesar de que la tierra excavada un día amanecía al día siguiente devuelta a la fosa por el peso de la lluvia.*
>
> Juan Gabriel Vásquez, *Historia Secreta de Costaguana*, 2007

Este trabajo parte de un interés por el discurso sobre Hispanoamérica a través de la prensa francesa del siglo XIX. Se centra en la imagen de los inmigrantes en Panamá difundida en los artículos aparecidos sobre Colombia o Centroamérica en dos de las publicaciones periódicas más reconocidas de la época en Francia: la *Revue Des Deux Mondes* y *Le Tour Du Monde*.

El territorio de Panamá formó parte de República de Colombia hasta noviembre de 1903. Existe una historiografía panameña y colombiana sobre la historia del canal y la separación el istmo de Colombia que no dialogan mucho entre sí. Para Colombia fue un traumatismo que afectó la moral del país y sus relaciones con los Estados Unidos en las primeras décadas del siglo XX.

Desde la independencia se hicieron numerosas expediciones y estudios para determinar la zona más favorable de Centroamérica en la que se pudiera efectuar una vía de comunicación que uniera el mar Caribe y el océano Pacífico, de Tehuantepec hasta el Darién pasando por Nicaragua. El tema tuvo una importancia estratégica en la geopolítica del siglo XIX, lo que hizo que el istmo centroamericano se convirtiera en escenario de disputas entre las potencias en función de las ambiciones de Inglaterra, Estados Unidos y Francia. Finalmente fueron empresarios de Estados Unidos quienes promovieron la construcción de un ferrocarril en Panamá a mediados del siglo, y luego una iniciativa francesa se embarcó en el proyecto de construcción de un canal interoceánico a partir de 1876.

Las obras para construir en el istmo de Panamá primero el ferrocarril interoceánico y luego el canal tuvieron un impacto significativo en la migración hacia esta zona y terminaron provocando la separación de Panamá de Colombia, independencia inducida también por una dinámica histórica propia, la de las relaciones de este departamento y la costa atlántica en general con el lejano gobierno central de Bogotá[1]. Estos

1 Véase el artículo de Diana Bonnet Vélez, "Nuevas aproximaciones a la separación de Panamá. Recordando nexos", in *Istmo* n° 7, 2003: *Panamá en el centenario de la República* (http://istmo.denison.edu/n07/articulos/aproximaciones.html), que inscribe la separación de Panamá en un proceso de larga duración. La Guerra colombiana de los Mil Días (1899-1902) también fue un importante detonante para la separación de Panamá. Una interesante visión de la separación de Panamá desde la ficción la da Juan Gabriel Vásquez en su novela *Historia secreta de Costaguana*, Bogotá, Alfaguara, 2007. La historiografía colombiana también ha abordado el tema: Para Carlos Uribe Celis, *Historia de Colombia. Todo lo que hay que saber*, Bogotá, Punto Lectura, 2011, p. 237, la separación fue el resultado de "la conducta vergonzosamente inepta que caracterizó a la clase dirigente colombiana en el trascurso de los episodios que condujeron a la pérdida de una de las provincias más estratégicas del país". Pueden mencionarse los trabajos de Eduardo Lemaitre, "1903: Panamá se separa de Colombia", en *Nueva Historia de Colombia*, Bogotá, Planeta, 1989, tomo I, p. 113-144. o de Luis Martínez Delgado, *Panamá: su independencia de España, su incorporación a la Gran Colombia, su separación de Colombia -- el canal interoceánico*, Bogotá, Lerner, 1972.

importantes trabajos de infraestructura y la abundante mano de obra de muy diversos orígenes que se requirió para realizarlos, marcaron durablemente el territorio, la demografía y la sociedad de Panamá. Y produjeron los movimientos de población más importantes en la región centroamericana y en Colombia en el siglo XIX.

Primero vamos a recordar algunos datos sobre la inmigración en Panamá en el siglo XIX hasta la apertura del canal de Panamá, que ofrecen un contexto demográfico global, para después adentrarnos en la visión proyectada sobre esta migración en los artículos y los relatos de viaje publicados en la *Revue Des Deux Mondes* y en *Le Tour Du Monde*.

En el análisis de los diferentes artículos se destaca la diferencia entre la mirada hacia los migrantes europeos y los no europeos. Esta diferencia tiene su origen en la ideología de la raza y del progreso en boga en la segunda mitad del siglo XIX. Como aquellos trabajos de ingeniería se efectuaron en un medio geográfico a la vez difícil y atractivo para el relato de viajes como es la selva tropical, este discurso también está marcado por un tono que mezcla modernidad y exotismo, en un contexto de europeo-centrismo como modelo cultural dominante. Un tono relacionado tanto con ese medio geográfico particular como con las dificultades técnicas que implicaron la realización de estas obras de grandes dimensiones.

También se percibe una transformación en el estilo de los diversos relatos de viaje y en su discurso sobre los inmigrantes, en el medio siglo que va de 1860 a 1913, que se explican tanto por el paso del tiempo como por las particulares personalidades de cada viajero. También hay diferencias y cambios en las ilustraciones, en las técnicas utilizadas en *Le Tour Du Monde* (dibujo y grabado a partir de fotografía) y en la representación visual del imaginario de lo exótico.

Un istmo entre dos continentes

En Colombia, el departamento de Panamá era considerado con indiferencia relativa a pesar de su ubicación estratégica, y como durante siglos no formó parte ni de la Capitanía General de Guatemala ni de la unión centroamericana, los países de América Central no la consideraban como una de sus partes. La estrecha zona geográfica donde se unen los territorios de Centroaméerica y Suramérica, entre mar Caribe y océano Pacífico, se conoce como la selva o "tapón" del Darién. Las obras emprendidas para realizar la comunicación interoceánica plantearon grandes desafíos técnicos y humanos que implicaron la necesidad de traer una masa importante de trabajadores e ingenieros.

El tema de Panamá posee cierta singularidad en los estudios sobre América Central. La historiografía colombiana sobre el siglo XIX menciona que

en ese territorio se construyó el primer ferrocarril del país respondiendo a intereses estadounidenses, a partir de la anexión de California y del descubrimiento de oro en ese territorio, generando una importante inmigración a diferencia del resto del país. La separación, propiciada por la negativa del Estado colombiano a la concesión solicitada por Estados Unidos en 1903, marcó la opinión en Colombia a principios del siglo XX, y la historiografía nacional no dejó de interrogarse sobre las causas de dicha separación. En cuanto a su relación con Centroamérica, geográficamente Panamá forma parte de su espacio geográfico, si bien históricamente no fue parte ni de la Capitanía General de Guatemala ni de la efímera federación centroamericana[2]. Panamá, como Belice, no comparte pues una historia común, y todavía hoy su integración con las naciones centroamericana parece débil.

Datos sobre la inmigración en Panamá en el siglo XIX

En el siglo XIX la inmigración a Panamá como territorio colombiano fue probablemente la más importante que hubo en ese país, y lo mismo podría decirse con respecto al conjunto de América Central. Según Malcom Deas, en el siglo XIX vinieron a Colombia muy pocos ingleses y extranjeros en general, excepto en el istmo de Panamá: "Ningún otro punto de la República atraía una inmigración que aun en términos locales pudiera calificarse de masiva."[3] En las costas existían mejores condiciones (mano de obra escasa y mejores salarios), pero la malaria, la fiebre amarilla, las malas condiciones sanitarias y la falta de empresas grandes o de cultivos de exportación hacían poco atractivo el país. Los inmigrantes atraídos por el trabajo representaron "una de las proporciones más bajas en el Nuevo Mundo. Hemos señalado la excepción de Panamá, donde las obras de la Compañía Francesa atraían a miles de obreros jamaicanos, de los cuales una fracción se radicaba allá."[4]

Se pueden mencionar tres períodos de inmigración al istmo en el siglo XIX y hasta principios del XX. Antes de 1848 ya había una presencia de extranjeros comparable con otras regiones y ciudades de la Nueva Granada (Bogotá, Antioquia, Santa Marta, Barranquilla). A mediados del siglo XIX llega una primera ola de hombres de paso atraídos por la fiebre del oro de California y de trabajadores traídos para la construcción del ferrocarril financiado por una compañía estadounidense, el primero

2 Durante la colonia Panamá formó parte primero del Virreinato del Perú, con una Real Audiencia propia, luego, en el siglo XVIII, hizo parte del Virreinato de la Nueva Granada cuya capital era Santa Fe de Bogotá, aunque conservó su Real Audiencia.

3 Malcolm Deas, "La influencia inglesa –y otras influencias– en Colombia (1880-1930)", in *Nueva Historia de Colombia*. Bogotá, Planeta, 1989, tomo III, p. 162.

4 *Idem*, p. 163.

de Colombia y el primero transoceánico en el mundo. Su construcción comenzó en 1850 y fue inaugurado el 28 de enero de 1855. Este período se puede extender hasta el fin del auge del funcionamiento de este ferrocarril con la puesta en servicio del ferrocarril del Pacífico en Estados Unidos que unía la costa este con la costa oeste (1869). Luego tenemos la época del canal francés (1880-1903)[5]. Tras el fracaso de esta empresa las obras del canal fueron retomadas por los norteamericanos en 1904 hasta su apertura a mediados de 1914. Ni Panamá ni Colombia tenían la capacidad de responder a esta demanda de mano de obra para realizar estos grandes proyectos de comunicación, ni en cantidad de trabajadores ni en ingenieros calificados[6].

La migración hacia Panamá obedeció entonces a la demanda técnica y laboral creada por la expansión de la economía, principalmente de capital norteamericano y francés. Como consecuencia de la inversión de capitales la población de la ciudad de Panamá pasó de 4897 habitantes en 1843 a 12000 en 1850 "triplicándose en un período de 7 años"[7]. Y también se creó casi de la nada, sobre el litoral atlántico del Istmo, la ciudad de Colón (para los panameños y colombianos) o Aspinwall (para los norteamericanos). Con el ferrocarril financiado por los estadounidenses vinieron 7000 obreros europeos (irlandeses, alemanes, ingleses), chinos y del Caribe. Con el desarrollo del proyecto francés, en 1884 había más de 18.000 obreros y el año siguiente llegaron más de 12.000, de los cuales 9000 provenían de Jamaica. Y después de la separación de Colombia, con la continuación de la construcción del canal por los Estados Unidos, llegaron 31.000 antillanos, casi 12.000 europeos y más de 2000 centro y suramericanos. Al terminar el canal, varios miles de antillanos fueron repatriados, pero muchos se establecieron en Panamá definitivamente[8].

La mayoría de los trabajadores provenían de la región Caribe, por su cercanía con Panamá y por tratarse de una población adaptada al clima del

5 Los franceses obtuvieron una concesión y efectuaron exploraciones en el Darién desde 1876. Los trabajos se detuvieron prácticamente luego del fabuloso escándalo y la bancarrota de la empresa francesa del canal a finales en los años 1880. Se trató de uno de los más grandes escándalos político-financieros de la Tercera República, e implicó corrupción y manipulación de la opinión pública. Véase Jean-Noël Jeanneney, *Charles Lesseps et le scandale de Panama*, París, Le Seuil, 2001.

6 Véase Frank Safford, *El Ideal de lo práctico. El desafío de formar una élite técnica y empresarial en Colombia*, Bogotá, Universidad Nacional y Áncora Editores, 1989.

7 Tomás Sosa, "Breve reseña de la evolución demográfica de la ciudad de Panamá", *Anuario de Estudios Centroamericanos*, n° 7, San José, 1981, p. 120.

8 Luis Navas, *El movimiento obrero en Panamá (1850-1914)*, San José, Costa Rica, EDUCA, 1979; George Washington Westerman, *Los antillanos en Panamá*, Panamá, Impresora de la Nación, 1980 (Biblioteca Nacional, 2016); *SICREMI* (sistema continuo de reportes sobre migración internacional en las Américas), "Panamá - Síntesis histórica de la migración internacional", *Migración Internacional en las Américas*, 2012.

trópico, si bien hubo siempre también europeos y trabajadores y técnicos de otros orígenes que sufrieron más que los primeros del clima, las enfermedades para ellos desconocidas, las malas condiciones sanitarias y la dureza de las condiciones de trabajo. Los estudios recientes y los censos de principios del siglo XX muestran con mayor precisión la amplitud de la inmigración[9]. Según un reporte de la Comisión del Canal Ístmico de 1914, administración estadounidense encargada de construir el canal, entre 1904 y 1913 fueron traídos del exterior y contratados por esta Comisión 45.107 trabajadores, principalmente de Barbados y España con 19.900 (44,1%) y 8298 (18,4%) respectivamente; seguidos de Martinica (5542), Guadalupe (2053), Italia (1941), Colombia (1493), Trinidad (1427), Grecia (1101); con menos de mil aparecen Saint Kitts, Cuba, Islas Fortune, Guayana británica, etc. Solo Costa Rica aparece por América Central con 244 trabajadores[10].

En cuanto a la población total de Panamá, el censo de 1911 presenta bien la magnitud de la inmigración: había 39.108 "no panameños" sobre una población total de algo más de 300 mil habitantes, entre los cuales una mayoría de ingleses antillanos (23.062, es decir el 59%); seguidos de colombianos (5193, 13,3%), chinos (2003, 5,1%), franceses antillanos (1631, 4,2%), estadounidenses (1086), españoles e italianos (1013 y 696), costarricenses (532), franceses (433) y otras 38 nacionalidades como Indostán e India, Japón, Rusia, Brasil y otros países de América Latina y Europa; de Centroamérica se mencionan Nicaragua (279), Honduras (109), El Salvador (59) y Guatemala (46)[11].

En 1920 la población de Panamá contaba con cerca de 500.000 habitantes, y 80.000 la ciudad de Panamá en sus áreas urbanas bajo jurisdicción panameña y estadounidense. Esta ciudad multiplicó su población por más de tres en solo dos décadas. Una quinta parte de los habitantes del istmo había nacido en el exterior, y la mitad de los que vivían en el área metropolitana eran extranjeros[12] .

La repatriación y la muerte caracterizaron esta migración y marcaron las obras del ferrocarril y el canal interoceánicos. En los períodos de crisis entre los diferentes proyectos de vías de comunicación muchos trabajadores regresaban a sus lugares de origen. Entre 1881 y 1889, las autoridades francesas de la Compañía reconocían 5618 muertes

9 Giselle Marín Araya, "La inmigración internacional en el Caribe panameño vista a través de los censos de población de 1911 a 1950", *Revista Estudios*, San José, Universidad de Costa Rica, n° 22, 2009, p. 335-340.

10 *Idem,* p. 339.

11 *Idem,* p. 341.

12 Omar Jaen Suárez, *Geografía de Panamá. Estudio introductorio y antología*, Panamá, Universidad Nacional, 1983, p. 37.

de trabajadores (paludismo, disentería y fiebre amarilla), mientras que fuentes estadounidenses mencionan en el mismo período 22.189 muertes[13]. En la ciudad de Panamá, con unos 19.000 habitantes hacia 1880, "la tasa de mortalidad oscilaba entre el 37 por mil y 95 por mil" de 1884 a 1900, llegando a una tasa endémica de más de 90 por mil anual de 1884 a 1888. Entre 1881 y 1900 murieron 6178 obreros y empleados del Canal Francés, de fiebre amarilla y malaria principalmente[14]. Otros trabajos hablan de 12000 obreros muertos por la fiebre amarilla, agregando que muchos afrodescendientes mejor adaptados a este flagelo procedían de las islas del Caribe donde Francia mantenía colonias y podía reclutar mano de obra barata[15].

Estas cifras muestran la importancia que tuvo la inmigración extranjera en Panamá y el impacto demográfico, económico, social y cultural que tuvo en la sociedad panameña durante el periodo en que fue estado federal o departamento de la República de Colombia[16].

América Central y Panamá en la *Revue Des Deux Mondes* (1844-1879)

Pero esta multiplicidad y movilidad de migrantes hacia Panamá en la segunda mitad del siglo XIX no aparece bien representada en el discurso de los viajeros extranjeros. En el discurso de los relatos de viaje se percibe un contraste entre la realidad de esa migración y los textos que produjeron los viajeros sobre el fenómeno de la migración en Panamá. La presencia de Panamá y Centroamérica comienza en 1844 en la *Revue de Deux Mondes* y continúa a través de los relatos de viaje divulgados en el famoso *Le Tour Du Monde* desde el inicio de esta publicación hasta sus últimos números (1860-1914).

En los índices de esta revista desde 1829 hasta 1900 se encontraron siete artículos sobre América Central y Panamá, de 1844 a 1879. Todos tratan de los proyectos de canal o el del ferrocarril interoceánico. Tres son relatos de viaje y no hablan de los inmigrantes aunque sobresale la omnipresencia de norteamericanos de paso por el istmo. Mencionaremos unas

13 Claude Chastel, *Histoire des virus, de la variole au sida*, París, Boubée, 1992, p. 222. Según ciertos trabajos, algunos obreros traían incluso su propio ataúd: D. B. Cooper, *Yellow fever*, Cambridge university Press, 1993, p. 1105.

14 Sosa, op. cit., p. 124.

15 Ricardo Rivadeneira Velázquez, "La transición de los siglos XIX al XX en América Latina y en Colombia. Impacto de la presencia extranjera", *Credencial Historia*, n° 294, Bogotá, 2014, p. 13-14.

16 Después de una guerra civil y la Constitución de Rionegro de 1863, Colombia tuvo un régimen federal conformado por estados con bastante autonomía política. Luego de la guerra de 1885 Colombia se convirtió en un estado centralista organizado en departamentos a partir de la Constitución de 1886 (vigente hasta 1991).

palabras acerca de la *Revue Des Deux Mondes*[17] antes de adentrarnos en los relatos de viaje de *Le Tour Du Monde*.

"L'isthme de Panama. L'isthme de Suez" (1844) de Michel Chevalier[18], quien había viajado a México y Estados Unidos, es anterior a la fiebre del oro y a la construcción del ferrocarril de Panamá. Desde un punto de vista técnico, este texto es premonitorio acerca de los inmigrantes. Trata sobre el lugar donde mejor convendría construir el canal y no menciona a la población autóctona, pero en su conclusión dice que no es claro cuánta mano de obra se requeriría pero en su opinión la población local, indígena o criolla, era muy escasa y no tenía la calificación necesaria. Piensa que habría que traer trabajadores de Europa, pero la idea de traer obreros europeos le parece "aterradora": el clima es peligroso para quien no está acostumbrado al sol y las "miasmas" de los manglares. El trabajo tendrá que ser suspendido durante los seis meses de lluvia de mayo a octubre.

Émile Chevalier[19], en "L*es Américains du Nord à l'isthme de Panama. De la jonction des deux océans*"[20], destaca la figura del norteamericano de paso entre la costa este y la costa oeste de su país recién agrandado a expensas de México. Se lo ve más bien como aventurero de modales rudos y maleducado. Pero en su relato también exalta la rapidez del progreso técnico encarnado por el espíritu de empresa y el pragmatismo de los "americanos del Norte", el ferrocarril y la navegación a vapor. Exalta el papel civilizador de la "raza angloamericana". El autor acaba de llegar de una misión del departamento de asuntos exteriores de Francia entre 1850 y 1851 para "seguir la ejecución de los trabajos que tienen como objetivo establecer la unión entre los dos océanos."[21] Analiza las tres vías navegables posibles para unir los dos océanos comenzando por el istmo de Panamá donde se adelanta la construcción del ferrocarril. Habla del trazado de la obra que inicia en la isla de Manzanilla en la Bahía de Limón. Describe el terreno que considera relativamente salubre a diferencia de la desembocadura del Chagres donde pueblo indígena de San Lorenzo contrasta con el municipio construido en frente por los norteamericanos, nacido cuando "la emigración proveniente de Estados Unidos se

17 Felipe Angulo Jaramillo, "Entre el olvido y los intereses geoestratégicos. América Central en los relatos de viaje de la *Revue des Deux Mondes* a mediados del siglo XIX", in Boletín de la AFEHC n° 42, 2009 (el enlace ya no aparece en Internet).

18 Michel Chevalier, "L'Isthme de Panama. L'isthme de Suez", in *Revue Des Deux Mondes*, n°5, 1844, p. 5-74. Chevalier (1806-1879), político y economista liberal, escribió numerosos artículos para la *Revue Des Deux Mondes* entre 1842 y 1862.

19 Henri-Émile Chevalier (1828-1879), se exiló en Estados Unidos y Canadá después del golpe de Estado de diciembre de 1851. Fue bibliotecario y novelista de aventuras sobre los indios de América del Norte.

20 Henri-Émile Chevalier, in *Revue des Deux Mondes*, n° 14, 1852, p. 865-905.

21 *Idem,* p. 865.

precipitó sobre el istmo. Unos cuarenta edificios en planchas de madera sirven de hoteles, tiendas, restaurantes."[22] Pero el lugar deja un mal recuerdo en el viajero y resulta difícil evaluar la población siempre en movimiento. Luego describe el resto de la ruta hasta ciudad de Panamá a través del istmo. Los numerosos establecimientos comerciales y hoteles son manejados por extranjeros en su mayoría "americanos". Con unas 6000 almas, un cuarto son extranjeros, entre los cuales muchos franceses. La población local es la misma que en el resto del istmo, mezcla de indígena y negro. Hay un pequeño número de familias de origen español, una especie de "aristocracia", en la que la sangre indígena se ha mezclado con la española. No hay puerto, pero funcionan compañías de navegación. Menciona igualmente las dificultades de los primeros trabajadores que llegaron: muchos murieron, y había ausencia total de personal con conocimientos elementales de albañil, carpintero o herrero. Para suplir esas carencias se contrataron varios cientos obreros de Estados Unidos cuyo trabajo dejó bastante que desear pues buscaban sobre todo ir a California; luego vinieron unos 300 negros de Jamaica y otro número igual de habitantes de la provincia de Cartagena casi todos de sangre indígena. Chevalier termina describiendo los trabajos del ferrocarril realizados hasta el momento en el que escribe.

En otro artículo, Xavier Raymond[23] centrado en los intereses de las potencias, no menciona Panamá ni a los migrantes y tampoco parece haber viajado a la América española, lo mismo que Auguste Laugel[24], quien presenta las posibles vías para crear un canal interoceánico en México, Nicaragua, Honduras, y Panamá. Édouard Vaneechout[25] insiste en la presencia significativa de los norteamericanos instalados en la ciudad de Panamá y en su cultura. La actividad en ese puerto permite observar la expansión de los norteamericanos y el "progreso continuo de sus invasiones". La ciudad les pertenece: "lengua, periódicos, habitantes, comercio alto y bajo, y hasta el dinero, aspecto significativo, todo es *yankee*."[26] El autor quedó impresionado por el contraste entre una ciudad agitada y un decorado hispánico. En Taboga, una de las islas de la bahía, se realiza el

22 *Idem,* p. 873.

23 Xavier Raymond, "De la rivalité de l'Angleterre et des États-Unis. Les Anglais et les Américains au Mexique et dans Amérique centrale", in *Revue Des Deux Mondes* n° 5, 1853, p. 298-333. Raymond (1800-1862), periodista y literato, viajó y escribió libros sobre la India y Afganistán.

24 Auguste Laugel, "Des Communications océaniques dans l'Amérique centrale", in *Revue Des Deux Mondes,* n° 7, 1857, p. 436-465.

25 Édouard Vanéechout, "Les Côtes de l'Amérique centrale et la Société hispano-américaine, souvenirs d'une campagne dans l'Océan-Pacifique", in *Revue Des Deux Mondes,* n° 7, 1857, p. 444-465.

26 *Idem,* p. 448.

comercio marítimo, la carga y descarga de los navíos y se encuentran las sedes de las compañías de vapores. Hay un pueblo habitado por indígenas y europeos, con iglesia, tiendas, hoteles, cafés. La compañía inglesa está situada en un peñón cercano y separado de la isla por una lengua de arena; sus vapores tienen una "forma elegante" y realizan la ruta hacia el sur, mientras que "los monstruosos navíos americanos de California"[27] tienen la línea del norte.

El extenso relato de Félix Belly[28],, viajero que se dirigía a Costa Rica, pasó primero por Panamá, y hace la misma constatación sobre la presencia norteamericana y las ciudades en efervescencia. Sigue el mismo itinerario que casi todos los viajeros a Centroamérica que llegaban por Panamá. El viajero, al llegar a la ciudad de Colón por mar, nota la febril actividad de navíos, "lejos de las ciudades dormidas de Santa Marta y Cartagena" de donde venía. Percibe diversos barcos de comercio, casas de colores entre cocoteros. El ferrocarril es omnipresente en esta ciudad, su "razón de ser". Se trata de una ciudad "americana" con casas construidas en terrenos de la compañía en concesión y donde el dólar circula más que el franco o la moneda "española". El ferrocarril es la "providencia del país" pues emplea "a toda una población flotante de negros, europeos y americanos, a lo largo de todo el trayecto"[29].

El último artículo en la *Revue Des Deux Mondes* sobre América Central, de Edmond Plauchut[30], no menciona el fenómeno de migración relacionada con el ferrocarril, ni la que estaba a punto de iniciarse relacionada con los trabajos del canal a punto de comenzar por la empresa francesa creada para ese fin. Los migrantes al istmo panameño están muy poco presentes en los pocos artículos dedicados a América Central en la prestigiosa revista de las élites culturales y políticas francesas, publicación que también repercutió en tierras hispanoamericanas en donde sus élites

27 *Idem,* p. 449.

28 Felix Belly, "La Question de l'isthme américain: I. Débuts d'une exploration dans l'Amérique centrale", *Revue des Deux Mondes*, n° 28, 1860, p. 328-368. Belly (1816-1886), de quien ya habíamos estudiado su relato de viaje, fue periodista y viajero conocido por su defensa del proyecto de canal por Nicaragua. Estuvo en Argelia, Turquía, Alemania (conoció a Alejandro von Humboldt), Panamá, Costa Rica, Nicaragua y Estados Unidos. Se refugió en Bélgica luego de participar en la Comuna de París. Obtuvo una cátedra de literatura en Buenos Aires, en 1875 Dom Pedro emperador de Brasil lo llamó como periodista para el *Globo*. De regreso a Francia se opuso al proyecto de canal de Panamá de Ferdinand de Lesseps, regresó a Managua pero el banco que lo apoyaba quebró. Regresó enfermo a Bélgica y luego a París donde murió en el olvido.

29 *Idem,* p. 342.

30 Edmond Plauchut, "Le futur canal interocéanique de l'Amérique centrale", *Revue des Deux Mondes*, n° 28, 1879, p. 668-697. Plauchut (1824-1909), viajero y periodista, efectuó en 1869 una vuelta al mundo por ferrocarril y vapores. Fue redactor de la *Revue Des Deux Mondes*, el *Temps* y el *Courrier d'Indochine*.

eran bastante francófilas y con cierta frecuencia estaban abonados a esta publicación. Resulta significativo que no se publicasen otros textos sobre la construcción del canal de Panamá cuando operó la compañía francesa, a partir de 1880, en pleno apogeo de la *Revue des Deux Mondes*.

La inmigración a Panamá en *Le Tour Du Monde*

Hay cinco relatos de viaje dedicados a Panamá o que lo mencionan publicados en *Le Tour Du Monde* entre 1860 y 1913[31]. Se trata de viajes efectuados a Colombia como conjunto, excepto el último cuando ya Panamá era nación independiente. Tenemos el relato de Anthony Trollope (1858-59), único autor de este corpus que no era francés y quien realizaba un viaje más amplio por las "Indias Occidentales". El del Doctor Charles Saffray (1869) el más humano y respetuoso del Otro. El de Armand Reclus (1876-78, hermano del famoso geógrafo Élisée Reclus quien también estuvo en Colombia), interesado exclusivamente en la construcción del canal, observa en detalle el istmo de Panamá y la zona del Darién. Los dos últimos, de Raymond Bel (1902) y Louis Baudin De La Valette (1913), visitan los trabajos del Canal ya avanzados.

En estos relatos los trabajadores inmigrantes no están muy presentes, quizás por la voluntad de centrarse en lo exótico y lo local y en los aspectos técnicos o geográficos relacionados con las vías de comunicación. Y sobre los inmigrantes mencionados, están mejor representados los europeos, directivos de grandes compañías, ingenieros o pequeños empresarios. El itinerario del viajero en cuanto a su recorrido es siempre el mismo: Colón, travesía del Istmo, Ciudad de Panamá, luego se pueden mencionar otras correrías como lugares de trabajo del canal o el tapón del Darién.

Itinerario común: de Colón a Panamá

Para el inglés Trollope[32], Colón es "Aspinwall" y la califica de "pueblo miserable", insalubre y mal ubicado[33]. Su construcción fue difícil y "los trabajadores perecían rápido": los irlandeses encontraron su "tumba"

31 Nos basamos en la hermosa edición reciente de Pablo Navas Sanz de Santarmaría (edición académica y complicación), *Colombia en Le Tour du Monde*, Bogotá, Villegas Editores, 2013, 3 tomos. Navas Sanz compila todos los relatos de viajes sobre Colombia publicados en la revista. Los dos últimos artículos de Bel y de Baudin, que se refieren a la situación del canal en 1902 y en tiempos de la república de Panamá ya independiente, en 1913, no aparecen en esta compilación y citamos la edición original de la revista.

32 Anthony Trollope (1815-1882) exitoso novelista, visitó diversos países y el gobierno inglés le encargó una misión sobre la comunicación postal entre Gran Bretaña y las Indias Occidentales.

33 Anthony, Trollope, "Viaje a las Indias occidentales", in Navas Sanz, op. cit., vol. I, p. 24 (*Le Tour Du Monde*, n° 2 1860, 59-62).

y los chinos, "incapaces" tendían a "ahorcarse". "Los obreros más aptos eran los que llegaban de Cartagena". El recorrido del ferrocarril está marcado por la visión de "selvas y matorrales", cada cuatro millas hay casas de madera con un vigilante y varios obreros. Sobre la ciudad de Panamá dice que es una ciudad importante para ingleses y norteamericanos. En su visión rápida negativa, como la del resto de la Nueva Granada, apenas menciona diferentes tipos de inmigrantes.

Por su parte, Saffray[34] piensa que Colón es un sitio de paso, de trabajadores y empleados que con frecuencia no son del país; es una "ciudad improvisada". Dice que "allí no se vive: se acampa. Todo [le] recuerda a los Estados Unidos: hasta el nombre en español del lugar tiende a desaparecer bajo el del millonario estadounidense Aspinwall." En cuanto a la ciudad de Panamá, es una de las más importantes de la Nueva Granada y "su comercio está casi por completo en manos de extranjeros: estadounidenses, alemanes, franceses, italianos. Las importaciones más considerables provienen de Estados Unidos. De Francia llega la mayoría de los objetos de fantasía y lujo." Hay allí además todas las comodidades de las ciudades europeas y "las criollas son bien educadas, bailan, conversan, hacen feliz a su marido a quien suelen escoger entre los extranjeros."[35] Sin juicios de valor y con humor destaca una de las motivaciones que incitaban a quedarse a los inmigrantes de toda condición.

Louis Baudin De La Valette[36] escribe el último texto sobre Panamá y Centroamérica en la revista (1913), diez años después de la separación de Colombia y uno antes de la apertura del canal (agosto 1914). Colón cuenta unos 5000 habitantes y es la segunda ciudad más importante de la "república panameña". Más allá de los "docks" (depósitos) hay líneas de pequeñas casas de madera de un piso. En la calle "circula una extraña mezcla de blancos, amarillos, negros, mulatos. La vitrina de Yang-Cheou está al lado de la de González e Hijos y de la de Stephenson and Company." Colón es el punto de tránsito principal entre el Atlántico y el Pacífico: de ahí parten "todos los aventureros, los emigrantes, los conquistadores" que se dirigen al Perú, Bolivia o Ecuador o bien a Estados Unidos provenientes de Europa. El tren a Panamá va lleno de

34 Charles Saffray (1883-1890) fue médico, explorador y profesor de filología. Llegó a Colombia en 1861 y permaneció en Antioquia la mayor parte del año de su estadía en el país. Se interesó por las propiedades curativas de las plantas y en las de la coca; en Santa Marta procesó un extracto y aisló un alcaloide "en forma de cristales de aguja". También participó como médico en la guerra civil de 1860-1862. Tras la publicación de su relato de viaje en *Le Tour Du Monde* éste fue traducido rápidamente al español.

35 Charles Saffray ("Viaje a la Nueva Granada", in Navas Sanz, op. cit., vol. I, p. 182-184 (*Le Tour Du Monde*, n° 24, 1872, p. 81-144).

36 Jurista y economista, hijo de diplomático, nacido en Bruselas y muerto en París (1887-1964).

"americanos y americanas"; atraviesan la "selva tropical" cortada por pobres aldeas indígenas y "enormes aglomeraciones obreras"[37]. A pesar de la brevedad de sus comentarios sobre la población y los inmigrantes, éstos son reveladores. Los franceses no están presentes en el relato y de alguna forma se entiende que esa mezcla sea "extraña" para un francés de paso con una mirada exterior. Colón aparece como una aldea insalubre, un enclave angloamericano que hace parte de una modernidad hispanoamericana que permitió la inversión extranjera, estadounidense principalmente. Panamá sobre el Pacífico es una ciudad más grande, más antigua e hispánica, no exenta de críticas. Entre ambas está por supuesto el itinerario para atravesar el istmo panameño ya sea en ferrocarril o por el canal en construcción.

Visión diferenciada de los migrantes europeos y no europeos

El tema de los inmigrantes es marginal para estos viajeros. Cuando los mencionan lo hacen de manera superficial y estereotipada. En la *Revue des Deux Mondes* los norteamericanos aparecen como emprendedores, aventureros, pragmáticos, agentes de la civilización. Son ellos quienes generan la iniciativa del proyecto de ferrocarril y concluyen el canal navegable después del fracaso francés. En los relatos de viaje de *Le Tour Du Monde* el elemento humano está más presente y aparece más evidente el contraste entre la imagen de europeos y angloamericanos representantes de la "raza blanca" y los trabajadores de otros "colores". Los franceses ocupan un papel más importante debido a que la mirada asume el punto de vista galo y los inmigrantes no blancos, en su condición de trabajadores son vistos como un grupo social inferior.

El relato de Armand Reclus[38] es el más extenso y está dedicado exclusivamente a Panamá, y establece una diferencia entre dos tipos de inmigrantes en los dos barrios de Colón, una élite de empleados y comerciantes y un proletariado internacionalizado. La diferencia no solo es social sino también racial y cultural. Colón es una ciudad de 4000 habitantes con dos barrios, uno salubre y limpio levantado sobre el arrecife,

37 Louis Baudin de la Valette, "Au Canal De Panama", in *Le Tour Du Monde*, n° 19, 1913, p. 337-348.

38 Armand Reclus (1843-1927), ingeniero naval y oficial de la Armada, exploró el Darién y fue uno de los gestores del proyecto del Canal de Panamá. En 1876 la Sociedad Geográfica de París le encargó al teniente Lucien Napoléon Bonaparte Wyse y a Armand Reclus, por solicitud de Ferdinand de Lesseps y la Sociedad del Canal Interoceánico, explorar una ruta por el Darién. Sus recomendaciones fueron rechazadas por Lesseps. En 1878 Colombia autorizó a Francia a realizar el proyecto. En su obra *Panama et Darien* (1881) Reclus cuenta los antecedentes del Congreso de geógrafos de 1875 que permitieron a Lesseps emprender el proyecto y retoma su relato de viaje por Panamá y el Darién.

el de los blancos "agentes y empleados del ferrocarril, comerciantes, etc.", extranjeros instalados en casas de dos o tres pisos con balcones y verandas; todos los materiales provienen de EU o Europa y llegan listos para armar. El otro está "entre charcas", compuesto de "dos o tres hileras de chozas paralelas a la carrilera"[39]. Se trata de "tugurios" marcados por el desaseo donde viven "negros". En efecto, "la gente oscura (…) repantingada en una atmósfera letal para la raza europea, se ríe de los miasmas palúdicos, de la estuosidad mortífera del sol, del bochornoso vaho que se desprende del suelo."[40] En efecto la mano de obra europea (y china) fue remplazada por la de regiones cercanas con clima similar. El auge de la ciudad ya pasó con el fin de la fiebre del oro. "El movimiento de pasajeros era enorme" y aunque era apenas una escala, Aspinwall era el "punto de encuentro de mineros, aventureros y vividores, sin contar a los chinos, los negros antillanos y los mestizos de todas las raleas: en una palabra, lo más espeso de las heces de ambos continentes. Era la alcantarilla de la raza blanca, la raza amarilla y la raza negra."[41] Se nota un desprecio por la clase trabajadora y por el mestizaje tan presente en toda América Latina así como por los no europeos.

Describe luego la ciudad de Panamá. Su antiguo esplendor se ha perdido a pesar de la afluencia de viajeros y navíos en "la época de la emigración a California y la construcción del ferrocarril ístmico". Sin embargo, los habitantes son tres veces más numerosos que hace treinta años y el porvenir es alentador pues "será la desembocadura del canal"[42]. Luego de pasar revista de los edificios más imponentes se refiere a los "arrabales" más allá de las murallas y fosas, donde "reside la mayoría de la gente de color", mezcla de blancos, negros, indios "y en menor proporción chinos y culíes asiáticos."[43] Aparece el mismo contraste social y la insistencia en las mezclas de la "gente de color" como una noción peyorativa. En contraste vemos que los extranjeros de origen europeo y norteamericano hacen parte de la élite de la ciudad y son calificados en términos positivos: allí se encuentra "establecida a cabalidad una sociedad francesa de veras distinguida, y un hotel monumental, regentado por un compatriota, el señor Georges Loew"[44] uno de los mejores de la costa pacífica de América. Menciona también al señor Brooks "tallador de madera" y "el banquero más importante del lugar, el señor Ehrmann", quien efectúa

39 Armand Reclus "Exploraciones a los istmos de Panamá y el Darién", in Navas Sanz, op. cit., vol. II, p. 265 (*Le Tour Du Monde* n° 39 y 40, 1880, 241-320 y 241-288).

40 *Idem*, p. 269.

41 *Idem,* p. 270.

42 *Idem,* p. 281.

43 *Idem,* p. 282.

44 Reclus, Tomo II, 286.

transacciones en diferentes monedas lo mismo que vende cigarros y tabaco. Con la circulación de monedas y los diferentes orígenes de élites y trabajadores se percibe cierto "cosmopolitismo" en esa ciudad abierta. Reclus habla de otros tres franceses en lo que sigue de su expedición, uno en Portobelo y dos en la región del Darién, y admite que en este último territorio inhóspito hay muy pocos extranjeros. El más destacado es el señor De Lacharme, que desde hacía más de treinta años no regresaba a Francia. Fue asignado para auxiliar la expedición y sirvió de guía a Reclus, quien lo describe así: "amable, bueno y religioso, esclavo del deber y del honor", con el pelo largo y "bajito, flaco, ya encorvado, tenía largos cabellos entrecanos". Quería "dilapidar a orillas del río Sinú la jugosísima fortuna que había amasado en California."[45] Compró varias leguas de tierra donde ensayó la caña, el ganado y la explotación de maderas preciosas. Es pues un empresario emprendedor. Reclus lo admira sin pudor: valiente, bueno, observador, y hasta inventor pues descubrió un brebaje contra mordeduras de serpiente, y un polvo para detener hemorragias y ayudar a cicatrizar las heridas profundas. Su experiencia en esas tierras selváticas fue muy útil durante la expedición que duró de seis semanas y facilitó las labores de Reclus y su equipo. También les aportó seis trabajadores originarios del río Sinú. La visión de Reclus es exaltada, cercana, positiva, sobre la fuerza y el carácter emprendedor del personaje, imagen reforzada con las ilustraciones de la revista. Retoma el discurso sobre el hombre blanco en medio de una naturaleza hostil[46].

El extranjero inmigrante, si es europeo, aparece como alguien emprendedor, lo cual no es de extrañar pues varios de ellos fueron empresarios efectivamente de comercio urbano, tiendas, hoteles; o agrarios: haciendas, minas… Se trata del retrato de extranjero más extenso de los relatos de viaje consultados. La empatía con el narrador es total. En contraste, los miles de trabajadores también inmigrantes provenientes de otras partes del mundo no aparecen casi, y más como colectivo, y la mirada sobre ellos es más bien negativa. Aunque en el momento del viaje de Reclus en no habían comenzado todavía los trabajos del canal y el auge del ferrocarril norteamericano ya había pasado.

Raymond Bel[47] viaja a Panamá en 1902, veinte años después de Reclus, y encuentra otro panorama. En el tiempo de Reclus los trabajos del canal no habían comenzado y el trazado del mismo todavía estaba en

45 Reclus, Tomo III, 46.

46 El análisis de las ilustraciones merecería un estudio aparte o una parte importante de este trabajo, pues eran abundantes en esta revista y parte substancial de su éxito.

47 Sabemos por su relato que era francés y que llegó a Panamá para visitar los trabajos del canal como "turista" y "amigo" del personal directivo de la Nueva Sociedad del Canal de Panamá. Estuvo allí "algunas semanas".

estudio; de hecho, su misión consistía en precisar el más adecuado para el proyecto francés. El viaje de Bel se produce un año antes de la separación de Panamá y Colombia estaba en plena guerra civil, la Guerra de los Mil Días. El conflicto, que dejó unos cien mil muertos y que se desarrolló en parte en Panamá, todavía departamento colombiano, no es mencionado en su relato. El texto aparece en un momento en el que los trabajos del canal estaban paralizados desde hacía más de diez años. Bel insiste en que la obra del canal no estaba abandonada y en ruinas como esperaba encontrarla. La ciudad de Colón no presentaba mucho interés, era "un simple puerto de tránsito" con albergues, tiendas de abasto básico, donde vivían empleados del ferrocarril y "los hombres de todas las razas que se dedican a cargar los navíos."[48] Corta pero significativa mención a la diversidad de origen de los pobladores y trabajadores de Colón, presente en todos los relatos. Pero la ciudad presenta un triste aspecto: pobreza, suciedad de la "sociedad indígena". Describe luego el recorrido en tren como ya lo habían hecho antes los otros viajeros: selva impenetrable, varios pasos sobre el río Chagres, la base de la Culebra, "punto culminante del istmo"[49], luego el tren desciende hacia el Pacífico. En la ciudad de Panamá, fuera del centro percibe los barrios populares insalubres, donde predominan "las razas más diversas y cruzadas"[50]: chinos, africanos, indios, mestizos, con europeos y norteamericanos. Predominan aquí ante los ojos del "turista" los trabajadores inmigrantes en su diversidad étnica, empleados de diferentes empresas (puerto, del canal, ferrocarril) y empresarios chinos que "acaparan la riqueza". No hay diferenciación alguna sobre las especificidades de cada comunidad.

El pensamiento sobre las "razas" se hace más explícito y se mezcla con aquel sobre la inmigración y el mestizaje al interior de esa misma inmigración de muy diverso origen. En pueblos como algunas casas de madera eran arrendadas a los ingenieros y contramaestres, otras se destinaban a los trabajadores jamaiquinos. Para el narrador la población "es una raza en formación de la cual será imposible, en unos años, encontrar los elementos originales: raza hecha del cruce de indios, africanos, chinos y, en menor medida, europeos." El componente chino está presente desde hace unos veinte años. Los chinos poseen pequeñas tiendas de venta de pescado seco, conservas, bananos, elementos de cocina, telas. Europeos y no europeos aparecen aquí en el mismo plano comprendidos dentro de la "mezcla" racial.

El viajero nota esa mezcla en la fisionomía de las mujeres: "unas tienen el

48 Raymond, BEL, "L'isthme de Panama et le canal interocéanique", in *Le Tour Du Monde*, n° 8, 1902, p. 2.

49 *Idem,* p. 3.

50 *Idem,* p. 4.

cabello liso de las indígenas, con largas trenzas; otras el cabello crespo de la africana; unas tienen la piel amarillenta y el rostro achatado de la china; otras son del más bello negro." Y concluye: "En toda la costa occidental de Suramérica las tres grandes razas que pueblan la tierra se han cruzado desde hace medio siglo, pero en ninguna parte tanto como en Panamá. La nueva raza posee todos los estigmas de la inferioridad física e intelectual. ¿Cuántos años harán falta todavía para que progrese? La apertura del canal dará, poco a poco, probablemente, la preponderancia a la raza blanca, que eliminará a todos los otros elementos."[51] Para Bel la mezcla racial es como nefasta y está contenida en la presencia de inmigrantes de diversos orígenes. Expresa de ese modo el estereotipo racista propio de la época de auge imperialista. De esa ideología deduce la inferioridad de estas "razas" mezcladas y su futura absorción por los elementos más fuertes, sin duda el componente blanco superior para este viajero francés.

Conclusiones

Además de las características individuales de cada autor, hay una evolución en el discurso, en lo que se refiere al desarrollo de las vías de comunicación, la situación de la migración en cada momento (1860, 1872, 1880, 1902, 1913), la visión de la población autóctona y de los inmigrantes que vinieron a Panamá para participar en los trabajos de estas obras importantes de infraestructura. En la *Revue Des Deux Mondes* se percibe una mayor distancia pues no se trata de viajeros sino de autores de artículos refiriéndose a las posibilidades de construir una vía interoceánica férrea o un canal navegable. En *Le Tour Du Monde* el relato es más cercano pues se trata de testigos directos y en un periodo posterior, a finales del siglo XIX y principios del XX. Un periodo en el que estas obras estratégicas para las potencias avanzan, y las ideologías en cuanto a las "razas" y los pueblos del sur se definen más claramente desde el punto de vista de las potencias que asumen por lo general estos viajeros.

La inmigración no está muy presente como tema en los últimos cinco relatos de viaje estudiados, y no siempre se menciona directa o explícitamente como tal, y con el paso del tiempo está cada vez más relacionada con el pensamiento racialista. Los inmigrantes llamados "de color" se confunden con la población local ya de por sí mestiza, y esto a veces se presta a confusión: no se sabe siempre si está hablando de población local o de origen extranjero.

En todo caso aparece con claridad la fascinación europea por las mezclas raciales y lo que se entiende como exótico. En el discurso de los viajeros la dimensión de lo tropical cambió con el paso de un siglo a otro y en

51 *Idem,* p. 3-4.

especial con la apertura del Canal, pues EEUU logró dominar las enfermedades que impedían el acceso y hacían difícil el trabajo en esas tierras (fiebre amarilla y malaria).

Esas condiciones de exaltación de lo exótico desaparecieron con la finalización del canal y lo que representaba como símbolo de modernización, lo cual explica que una revista centrada en buena parte en el imaginario de lo exótico como *Le Tour Du Monde* desapareciera en ese momento, 1914, mismo año de la inauguración del canal, imponente emblema de modernidad y de dominación de esa naturaleza exótica. Y antes de ese ocaso, en aquel proyecto de exotismo exaltado gracias a bellas ilustraciones que acompañaban los relatos de viaje, nunca tuvo mucha cabida el interés por el trabajador inmigrante ni como individuo ni como grupo.

Bibliografía

ANGULO JARAMILLO, Felipe. "Entre el olvido y los intereses geoestratégicos. América Central en los relatos de viaje de la *Revue des Deux Mondes* a mediados del siglo XIX". *Boletín AFEHC* 42 (2009): "Historia, literatura y cine en Centroamérica". En http://afehc-historia-centroamericana.org/index.php?action=fi_aff&id=2260

BANVILLE, Marc de. *Canal français: l'aventure illustrée des français au Panama*. Panamá: Canal Valley, 2012.

BAUDIN DE LA VALETTE, Louis. "Au Canal De Panama". *Le Tour Du Monde* 19 (1913) : 337-348.

BEL, Raymond. "L'isthme de Panama et le canal interocéanique". *Le Tour Du Monde* 8 (1902) : 1-13.

BELLY, Félix. "La question de l'isthme américain. I: Débuts d'une exploration dans l'Amérique centrale", *Revue Des Deux Mondes* 28 (1860): 328-368.

BONNETT VÉLEZ, Diana. "Nuevas aproximaciones a la separación de Panamá. Recordando nexos", *Istmo* 7 (2003): "Panamá en el centenario de la República". En http://istmo.denison.edu/n07/articulos/aproximaciones.html

BOUVIER, Jean. *Les deux scandales de Panama*. París: R. Julliard, 1964.

CAMARGO, Marcela. "Etnia, adaptación y resistencia, factores que influyeron en la participación de los indígenas de Coclé, en la guerra de los mil días". *Istmo n°* 7 (2003): "Panamá en el centenario de la República". En http://istmo.denison.edu/n07/articulos/etnia.html#end1

CHASTEL, Claude. *Histoire des virus, de la variole au sida*. París: Boubée, 1992.

CHEVALIER, Émile. "Les Américains du nord à l'isthme de Panama. De la jonction des deux océans", *Revue Des Deux Mondes* 14 (1852) :

865-905.

CHEVALIER, Michel. "L'Isthme de Panama. L'isthme de Suez". *Revue Des Deux Mondes* 5 (1844) : 5-74.

COOPER, D.B. *Yellow Fever*. Cambridge University Press, 1993.

Deas, Malcolm. "La influencia inglesa –y otras influencias– en Colombia (1880-1930)". *Nueva Historia de Colombia*. Bogotá: Planeta, 1989, tomo III, 161-164.

JAEN SUÁREZ, Omar. *Geografía de Panamá. Estudio introductorio y antología*. Panamá: Universidad Nacional, 1983.

JEANNENEY, Jean-Noël, *Charles de Lesseps et le scandale du Panama*, Le Seuil, 2001.

LAUGEL, Auguste. "Les Communications interocéaniques dans l'Amérique centrale". *Revue Des Deux Mondes* 7 (1857): 436-465.

LEMAITRE, Eduardo. *Panamá y su separación de Colombia*. Bogotá: Kelly, 1971.

LEMAITRE, Eduardo. "1903: Panamá se separa de Colombia", en *Nueva Historia de Colombia*. Bogotá: Planeta, 1989, tomo I, p. 113-144.

MARÍN ARAYA, Giselle. "La inmigración internacional en el Caribe panameño vista a través de los censos de población de 1911 a 1950". *Revista Estudios*, Universidad de Costa Rica 22 (2009): 331-347.

MARTÍNEZ DELGADO, Luis. *Panamá: su independencia de España, su incorporación a la Gran Colombia, su separación de Colombia -- el canal interoceánico.* Bogotá: Lerner, 1972.

MARTÍNEZ PINZÓN, Felipe. "Colombia en *Le Tour du Monde*: el trópico ante la mirada francesa". *Razón Pública*. 16 de febrero de 2014. En https://www.razonpublica.com/index.php/cultura/7370-colombia-en-le-tour-du-monde-el-tr%C3%B3pico-ante-la-mirada-francesa

MCCULLOUGH, David. T*he Path Between the Seas: The Creation of the Panama Canal, 1870—1914*. Nueva York: Simon & Schuster, 1977.

NAVAS, Luis. *El movimiento obrero en Panamá (1850 - 1914)*. San José, Costa Rica: EDUCA, 1979.

NAVAS SANZ DE SANTAMARÍA, Pablo (ed. académica y compilación). Traducción de Pinzón Galindo, Roberto, *Colombia en Le Tour du Monde*. Bogotá: Villegas Editores., 2013, 3 vols.

PLAUCHUT, Edmond. "Le Futur Canal interocéanique de l'Amérique centrale". *Revue Des Deux Mondes* 34 (1879): 668-697.

RAYMOND, Xavier. "De la Rivalité de l'Angleterre et des États-Unis. Les Anglais et les Américains au Mexique et dans l'Amérique centrale". *Revue Des Deux Mondes* 5 (1853): 298-333.

RECLUS, Armand. "Exploraciones a los istmos de Panamá y el Darién". *Le Tour Du Monde* 39 y 40 (1880): 241-320 y 241-288.

RECLUS, Armand. *Panama et Darien*. Paris: Hachette, 1881.

RIVADENEIRA VELÁZQUEZ, Ricardo. "La Transición del siglo XIX al XX en América Latina y en Colombia. Impacto de la presencia extranjera". *Credencial Historia* 294 (2014): 10-16. Disponible en http://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-294/la-transicion-del-siglo-xix-al-xx-en-america-latina

SAFFORD, Frank. *El Ideal de lo práctico. El desafío de formar una élite técnica y empresarial en Colombia*. Bogotá: Empresa Editorial Universidad Nacional y El Áncora Editores, 1989.

SAFFRAY, Charles. "Viaje a la Nueva Granada". *Le Tour Du Monde* 24 (1872): 81-144.

SICREMI (sistema continuo de reportes sobre migración internacional en las Américas). "Panamá - Síntesis histórica de la migración internacional". *Migración Internacional en las Américas*, 2012. http://www.migracionoea.org/index.php/es/indice-general-2012/33-sicremi/publicacion-2012/paises-es/432-panama-sintesis-historica-de-la-migracion-internacional.html

SOSA, Tomás. "Breve reseña de la evolución demográfica de la ciudad de Panamá". *Anuario de Estudios Centroamericanos* 7 (1981): 111-129.

TROLLOPE, Anthony. "Viaje a las Indias occidentales". *Le Tour Du Monde* 2 (1860): 59-62.

URIBE CELIS, Carlos, *Historia de Colombia. Todo lo que hay que saber*. Bogotá: Punto de Lectura, 2011.

VANÉECHOUT, Édouard. "Les côtes de l'Amérique centrale et la société hispano-américaine", *Revue Des Deux Mondes* 9 (1857) : 444-465.

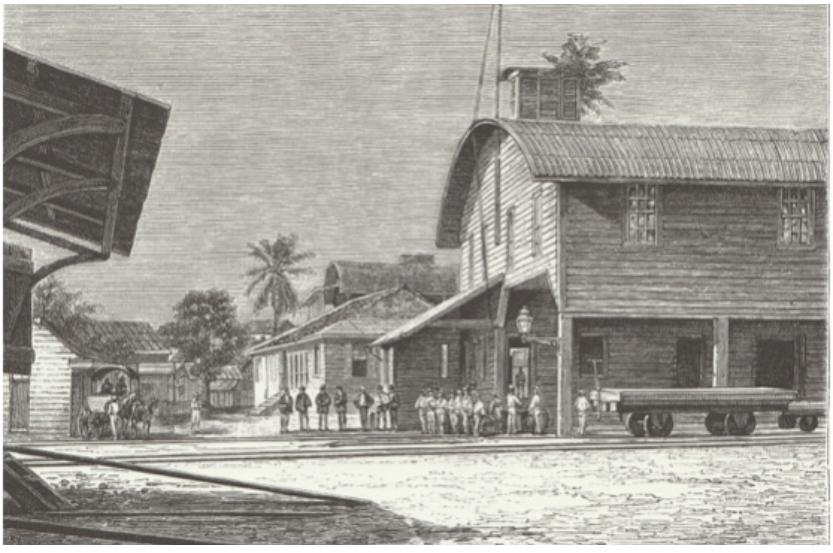
VÁSQUEZ, Juan Gabriel. *Historia secreta de Costaguana*. Bogotá: Alfaguara, 2007.

WESTERMAN, George W. *Los inmigrantes antillanos en Panamá*, Panamá, 1980.

Notice biographique

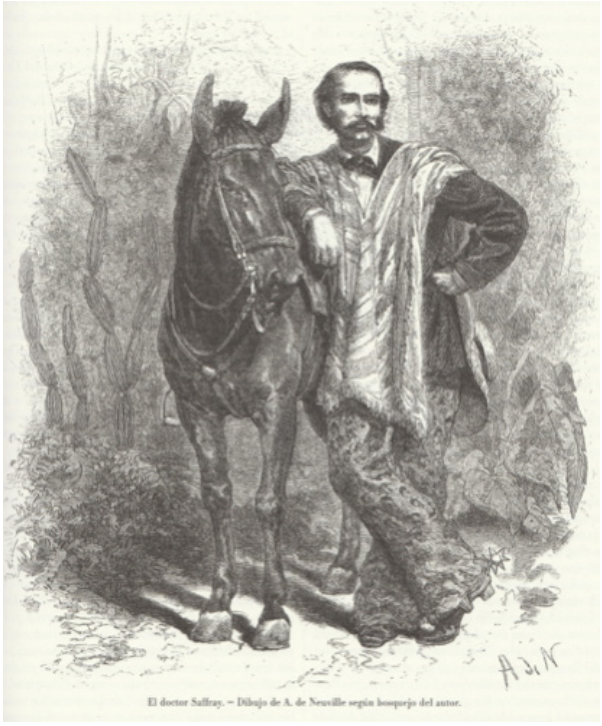
Felipe Angulo Jaramillo est docteur en histoire de l'Amérique latine. Il est l'auteur d'une thèse intitulée « Images de l'Amérique espagnole devant l'opinion française : le Mexique et les pays andins dans la presse ». Il enseigne actuellement à l'Institut catholique de Toulouse et à l'Université Jean Jaurès.

Reclus. En Navas Sanz de Santamaría, *Colombia en Le Tour Du Monde*, Vol. II 278.

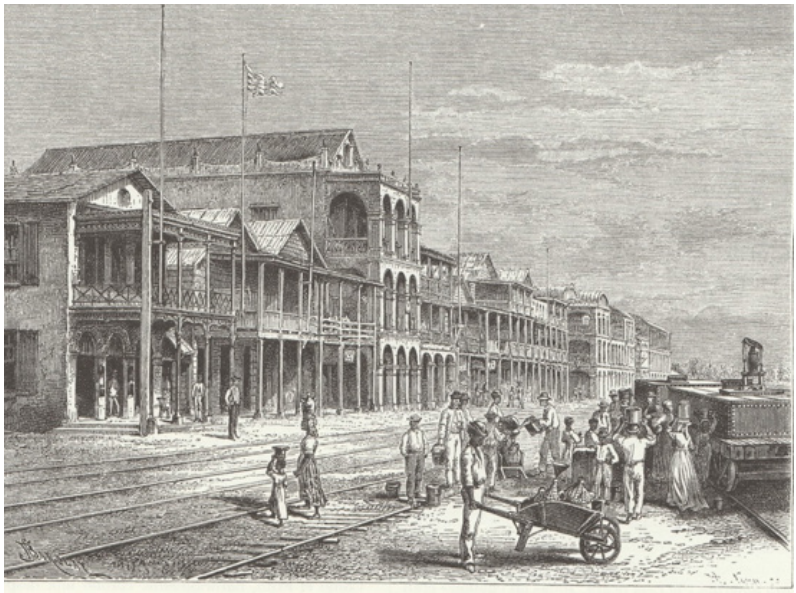


Reclus. En Navas Sanz de Santamaría, *Colombia en Le Tour Du Monde*, Vol. II 281.

Reclus. En Navas Sanz de Santamaría, *Colombia en Le Tour Du Monde*, Vol. II 273.

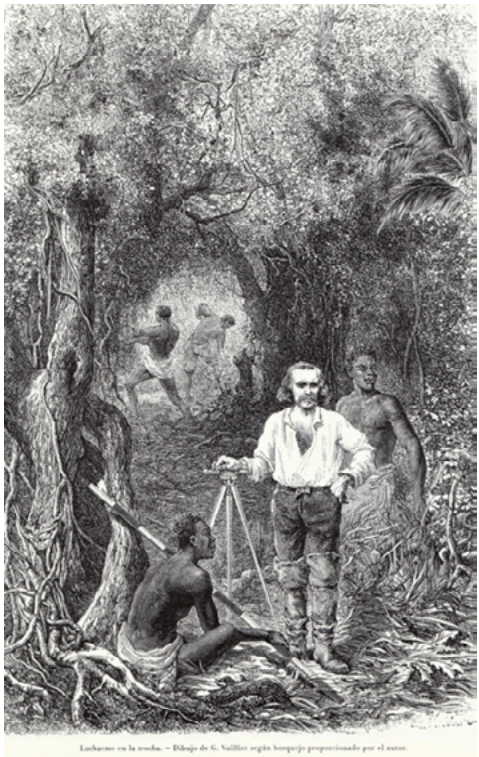


Saffray. En Navas Sanz de Santamaría, *Colombia en Le Tour Du Monde*, Vol. I 179.



Front Street, en Colón. – Dibujo de Barclay según una fotografía.

Reclus. En Navas Sanz de Santamaría, *Colombia en Le Tour Du Monde*, Vol. II 269.



Luchamos en la noche. – Dibujo de G. Vuillier según bosquejo proporcionado por el autor.

En Navas Sanz de Santamaría, *Colombia en Le Tour Du Monde*, Vol. III 49.

Gran Hotel de Panamá. – Dibujo de H. Clerget según una fotografía.

Reclus. En Navas Sanz de Santamaría, *Colombia en Le Tour Du Monde,* Vol. II 286.

HOW TO TALK ABOUT ONESELF ? AUTOBIOGRAPHY AND PERIAUTOLOGIA OF PAUL OF TARSUS IN PHILIPPIANS 3:1-4:11

Francesco Bianchini
Professeur titulaire à l'Université pontificale de Rome

Dans cette contribution, consacrée au texte autobiographique de Philippiens 3,1-4,1, nous procéderons en deux étapes. Tout d'abord, nous analyserons son agencement et nous passerons au genre littéraire, ici nous découvrirons la periautologia. Ce genre est bien connu dans l'antiquité, en effet Plutarque lui a consacré le traité *De l'éloge de soi*. Cette découverte détermine l'analyse exégétique suivante du texte. Ensuite, nous conclurons par une réflexion sur la manière dont Paul parle de lui-même dans ce passage : il n'utilise pas son autobiographie pour se louer lui-même, mais pour louer le Christ, qui a totalement changé sa vie.

In this contribution we intend to study the autobiographical text of Philippians 3:1-4:1 in the light of the ancient literary and rhetorical heritage in order to understand in depth the way in which Paul of Tarsus, a man of the first century AD, talks about himself[2]. For this purpose, we will proceed in two steps. Firstly, we will analyse the autobiographical text of

1 For our abbreviations of series and journals, see Siegfried Manfred, Schwertner, *IATG*[3], Internationales Abkürzungsverzeichnis für Theologie und Grenzgebiete, Berlin, 2014.

2 For a comprehensive study of the autobiographical Pauline texts, we permit ourselves to cite Francesco Bianchini, *Parlare di sé per parlare di Cristo*. I testi autobiografici paolini nel contesto dell'antichità classica e cristiana, Studi sull'Antico e sul Nuovo Testamento; Cinisello Balsamo, MI, 2021.

Philippians 3:1-4:1, starting from its arrangement. Then we will proceed with literary genre, here we will discover the *periautologia* as the point of reference of the Pauline autobiography. This discovery determines the following exegesis of the text. After that we put the text in the context of the letter in order to understand the overall logic of Philippians 3:1 – 4:1. Secondly, we will reflect about Paul's way of speaking about himself in this passage, also in comparison with the talking about oneself developed and implemented in his cultural context.

Analysis of Philippians 3:1-4:1

Arrangement of the text: Understanding how the passage is structured is a fundamental key for arriving at its correct interpretation. We employ literary criteria (grammar and syntax, repetition of words and themes) to delineate the basic composition of a text which must be perceived immediately by the listener in its essential nature. We can propose the following arrangement for our passage: 3:1 transition
A. 3:2-4a comparison « we»/« they» with communication « I»-« you»
B. 3,4b-16 auto-presentation of « I» with link to « we»
A'. 3:17-21 comparison « we»/« they» with communication « I»-« you»
4:1 conclusion

This scheme is useful because it provides us with a subdivision which links two units on account of intratextual echoes (A.-A'.) and highlights the special nature of vv. 3:4b-16 (B.). Furthermore, we should note that the outer units consist of exhortations which are based on the exemplary model depicted in the central unit; on the other hand, the exhortations tell us the perspective within which the exemplary model is to be read.

1.1 Literary Genre

Seeking the genre means comparing the passage with the various literary models of the time of Paul. The most widespread proposal among scholars has been that regarding the classical literary form of the *exemplum*. Thus, in our text, Paul becomes an example of the Christian life presented in such a way that the listeners imitate him in their actions (cf. v. 17)[3]. This identification with the *exemplum* appears to be well grounded. However, it does not turn out to be a total match for the complexity of Phil 3:1 - 4,1. In fact, the typical mode of expression of this literary genre is in the third person whereas an important portion of this pericope is in the first-person singular (vv. 4b-14). Besides, the presentation which the

3 One of the last contributions that follow this perspective is Peter, Wick, « Ahmt Jesus Christus mit mir zusammen nach! Phil 3,17, Imitatio Pauli und imitatio Christi im Philipperbrief», *Der Philipperbrief des Paulus in der hellenistisch-römischen Welt,* Hrsg Jörg Frey, Benjamin Schliesser, Wilhem Wunt, p. 353, ed. Tübingen 2015, p. 309-326.

Apostle makes of himself appears to be marked by encomiastic elements. Thus, the most recent idea is that of identifying the literary genre of the passage as that of the *periautologia*, or eulogy of the self[4]. The Greek word περιαυτολογία is used for the first time by Plutarch in *On Praising Oneself* (about 100 AD), a section of his *The Morals*[5], coming from the verb περιαυτολογέω that means « to talk about oneself », understood in a positive sense. Plutarch's treatise is post-Paul, but it captures a rhetorical practice that has been widespread for centuries (and often frowned upon) and then fixed in a literary genre that has many points of contact with that of autobiography[6]. As Forbes[7] states, in the *periautologia*, typical features or *topoi* of the eulogy, which were pronounced in the first person, are adapted to the first person. In general, they comprise the following elements: origins, education, deeds and virtues, with the possibility of also including the factor of comparison. However, in the ancient world it is difficult to emphasise the individual, thus the possibility of a recourse to the *periautologia* is found to lie mainly in two reasons: one apologetic in nature, the other ethical. Following the former reason, it is appropriate to employ this form in order to defend oneself from the accusations of enemies, while, on the basis of the second perspective, the eulogy of self has to constitute a means for imitating the author himself, suggested as a model of values and behaviour. In any case, the *periautologia* always turns out to be unpopular. Thus, according to the recommendations of the ancients, the orator must focus all his attention to lessen the unwelcome effect produced on the audience from a person who talks about himself by praising himself. In this context, therefore, there is recourse to a procedure which can be considered, following Pernot[8], a

4 After my book *L'elogio di sé in Cristo*. L'utilizzo della περιαυτολογία nel contesto di Filippesi 3,1 – 4,1, AnBib 164, Roma 2006,, see, e.g., Peter-Ben Smit, *Paradigms of Being in Christ.* A Study of the Epistle to the Philippians, LNTS, 476, London, UK, New York, 2013, p. 118-121; Camille, Focant, *Les lettres aux Philippiens et à Philémon*, Commentaire biblique: Nouveau Testament 11, Paris, 2015, p. 144; Christine, Gerber, « Καυχᾶσθαι δεῖ, οὐ συμφέρον μέν… , 2 Kor 12,1». Selbstlob bei Paulus vor dem Hintergrund der antiken Gepflogenheiten», *Paul's Greco-Roman Context,* ed. Cilliers. Breytenbach, BETL 277, Leuven, Paris, Bristol, CT, 2015, p. 234-249; Luc Pialoux, *L'Épître aux Philippiens.* L'Évangile du don et de l'amitié, EBns 75, Leuven, Paris, Bristol, CT, 2017, p. 244-276.

5 For a critical edition of this work, see: Plutarque, *Œuvres Morales*. Traités 37-41: *De l'amour des richesses – De la fausse honte – De l'envie et de la haine – Comment se louer soi-même sans exciter l'envie – Sur les délais de la justice divin*, éds. Robert Klaerr – Yvonne Vernière, CUFr Série grecque 231; Paris, 1974, 539A – 547F.

6 Cf., Laurent, Pernot, « *Periautologia*. Problèmes et méthodes de l'éloge de soi-même dans la tradition éthique et rhétorique gréco-romaine», *RevEtGr* 111, 1998, p. 101-124.

7 Christopher, Forbes, « Comparison, Self-Praise and Irony. Paul's Boasting and the Conventions of Hellenistic Rhetoric», *NTS* 32 ,1986, p. 8.

8 Laurent, Pernot, « *Periautologia*», *op. cit.,* p. 114-115.

real occasion of transfer. In fact, if the *periautologia* has as a formula: « I am praising myself before an audience», the whole of the rhetorical skill consists in dissociating the « I» from the « me» or the orator from the audience. Thus, to disguise the « I» one puts one's own praise into the mouths of others, to disguise the « me» one reports personal merits to fortune or divinity or mixes one's own praise with that of the audience or others to whom one is related, to detach oneself from the audience one presents *periautologia* in the form of an apostrophe towards opponents. In addition, little tricks that serve to attenuate and justify the praise of self are the blame of the conduct opposite to that of the one who is speaking and the list of some minor defects of the latter.

The above elements, typical of the *periautologia*, can be found with some certainty, in the passage of Phil 3:1-4:1. First of all, this form accounts fully for the employment, in vv. 4b-14, of the first person as subject of almost all the verbs: here is an « I» who is telling about his life in the past, present and future. In this way, the Pauline text also appears to fulfil the necessary pre-condition of truthfulness of the *periautologia*[9], because it is based on a real autobiography. Next, in vv. 5-6, we recognise some *topoi* from the encomiastic genre: origins (circumcision on the eighth day; of the people of Israel; of the tribe of Benjamin; Hebrew, born of Hebrews); education (living as a pharisee); acts (persecutor of the Church, found blameless), based on his virtues (zeal and justice). In its turn, the rhetorical element of comparison between Paul and his enemies, is present directly in v. 4 and, in vv. 2-3,18-21, indirectly, mediated by the group « we» to whom the Apostle belongs. If we dig still deeper into the reading of the text, we also see that the two principal reasons for having recourse to the eulogy of self are present: in vv. 2,18-19, the apologetic reason due to the hostile action of the enemies, and, in v. 17, the ethical reason bound up with the imitation of the good example of the subject who is praising himself. Additionally, the process of transfer in Phil 3:1-4,1 is brought into play on at least two levels. In fact, in vv. 3,15, 20-21, the Apostle blends his own eulogy with that of the audience, and the one who is speaking shows himself the representative *par excellence* of the category which he is exalting, operating a transfer from himself to his listeners. In vv. 7-8, on the other hand, Paul ascribes his own merits to the action of his Lord by performing a transfer of himself to Christ. Finally, in vv. 12-14, the Apostle refers to his imperfection as a Christian, employing the trick of also citing his own limits so as to make his praise of himself more acceptable. In conclusion, seeing a *periautologia* in an exemplary key in this passage turns out to be the soundest proposal for understanding the text.

9 Plutarch, *On Praising Oneself*, 539E. 545E.

However, we note that a full identification of Phil 3:1 - 4:1 with this literary genre and its normal use in antiquity is not immediate, especially since vv. 7-11 cannot be adequately explained. In fact, in these verses, unlike in the typical *periautologia*, Paul does not speak of the praiseworthy deeds he has done, but of the work accomplished in him by Christ; it is not his personal success that is narrated, but the losing of everything for the sake of a greater good; above all, the Apostle's « I» is not actually placed at the centre, but rather the person of Christ. Thus, on the one hand, the motive of boasting becomes paradoxical, consisting in a loss; on the other hand, the transfer process is implemented in a radical manner, as the identity of the Pauline « I» is totally transformed. At the end of this comparison, we believe that, on the one hand, the freedom with which Paul uses the literary canons of his time clearly emerges, and, on the other hand, the subsequent analysis of the text must be carried out, bearing in mind above all this paradoxical perspective of the *periautologia* of Phil 3:1-4:1.

3. Exegesis

Now we shall ask about each of the expressions in the text. To this end, the use of words in Greek, in the LXX and the New Testament, especially in Pauline passages, furnishes indications for grasping the sense which they take on in the specific context of the passage in question. Moreover, our interpretation will be guided precisely by what has emerged concerning the literary genre which determines the whole logic of our passage.

The beginning in 3:1, as mentioned, has a transitional function. In particular, v. 1a picks up the theme of joy, and the related exhortation, present in 2:18, after the interruption due to the autobiographical news and the recommendation of Timothy and Epaphroditus of 2:19-30. While v. 1b, corroborated also by the adverbial expression τὸ λοιπόν of v. 1a, introduces a new development of the writing, namely the second part of the letter, seen as a repetition of the first (« to write the same things»).

The textual unit A. (vv. 2-4a), consists of a negative warning about the enemies (v. 2) and the related motivation given by the profile of the believers who place their trust in Christ (vv. 3-4a). The exhortation in v. 2 is addressed to the recipients to beware of certain individuals, designated by insulting epithets. In a manner typical of invective and used against opponents, Paul attacks them in order to discredit them in the eyes of the Philippians and prevent the former from exerting their evil influence on the latter[10]. As for the identity of these adversaries, they are probably Judeo-Christians, who, according to the Apostle, constitute a possible

10 Cf. Uwe, Neumann, « Invektive», HWRh IV, 549-561.

danger to the ethno-Christians of Philippi, since they would invite them to assume circumcision, prescribed by the Law[11], and thus disavow the justification that comes solely from faith in Christ (3:9)[12].

In fact vv. 3-4a, providing the motivation for the exhortation of v. 2, insist on the sign of Jewish identity that is circumcision, a symbol of belonging to the Abrahamic covenant and a necessary element for participating in the temple liturgy and thus approaching God (cf. Ex 12:44-48; Ezek 44:7). In v. 3, Christians, especially those from paganism and uncircumcised as the Philippians, are now referred to as « the circumcision», in contrast to the opponents who represent « the mutilation». For the former, by virtue of the Spirit, worship the Lord through a life relationship with him (cf. Rom 12:1; Col 2:11). Their identifying mark is not circumcision, the more obvious element of « having confidence in the flesh» (cf. v. 5), but « boasting in Christ Jesus», placing the basis and reason for existence in Christ. All this is true, although Paul may also be confident in « the flesh» (v. 4a), i.e. on the gifts received and virtues acquired by him (cf. vv. 5-6).

Taken together, these verses introduce the protagonists of the passage: Paul, Christ and the Philippians and, in the background, the opponents. In this way, vv. 2-4a are preparing Paul's self-eulogy which will be developed from v. 4b. In fact, they set the opponents in play (so, too, vv. 18-19) – a typical reason for turning to the *periautologia* –, praise the group « we», preparing the eulogistic transfer from the author to his listeners, and, finally, insert the rhetorical element of the comparison between Paul and his adversaries, and, correspondingly, between « trusting in the flesh» and « boasting in Christ Jesus».

The textual unit B. (vv. 4b-16) brings Paul's « I» into greater prominence. We are before the *periautologia* proper, with the exclusive use of the first-person singular (vv. 4b-14), followed by a paraenetic conclusion which is characterised by « we» (vv. 15-16). With regard to vv. 4b-14, this arrangement is confirmed at the level of the literary genre since we are looking at a piece of self-boasting in three steps: Jewish boast (the past), boast *turned upside down* in Christ (from the past to the present), moderated Christian boast (from the present to the future). Each stage is marked by the use of a verb from the semantic field of « think, consider», indicating three different moments in self-perception (δοκέω, v. 4b; ἡγέομαι, vv. 7-8; *λογίζομαι*, v. 12).

11 Hence « Law» indicates the Mosaic law.

12 For a good state of research about adversaries' identity in Philippians, see Nina Nikki, *Opponents and Identity in Philippians* NTS 173, Leiden, Boston, MA 2019, p. 8-22.

V. 4b announces the beginning of Paul's self-eulogy in response to the claims of a hypothetical exponent of the group of adversaries. In this way, the Apostle, while starting on the same level as the antagonist, also introduces a prodiorthosis, a rhetorical figure indicating a prior apology for something that may be offensive, in this case for the *periautologia* he is about to weave. Hence also the rhetorical comparison, through which the author asserts that he has more reason than anyone else to place trust « in the flesh», as an alternative to trusting in Christ. Therefore, following the *topoi* of the encomiastic genre, vv. 5-6 provide Paul's reasons for « trusting in the flesh», through a list of the privileges received (the first four) and the merits acquired (the other three). The privileges received are related to the encomiastic *topos* of origins and indicate that Paul was circumcised on the eighth day as an authentic Jew[13], that he belongs ethnically to the people of Israel (hence not a proselyte), that he comes from the prestigious tribe of Benjamin (cf. Rom 11:1), and that his parents are both Jews. On the other hand, the merits acquired are related to the *topos* of education, because Paul was brought up within the Pharisaic current, the most rigorous as regards the practice of the Law (cf. Gal 1:14). Secondly, the merits acquired are related to the *topoi* of deeds and virtues, consisting of zeal for the Law, on account of which the Pharisee Saul persecuted the church, and righteousness resulting from legal observance for which he was blameless.

In vv. 4b-6 the Pauline autobiographical data are thus placed at the service of a self-praise that is presented through its seven elements, placed in a rhetorical *climax*, in order to constitute an impeccable and inimitable Jewish profile. In this way, vv. 4b-6 also prepare the radical turn of vv. 7-11, indicating that if Paul subsequently chose Christ, he did not do so to compensate for his failure in Judaism, but only because of an unexpected intervention of God, the only one capable of upsetting his firm and convinced personality.

Thus with vv. 7-8 a total reversal of the previous Jewish boasting is triggered. These verses enunciate, using a rhetoric of excess, that Paul has come to consider the « gains» from the excellent gifts and merits acquired in vv. 5-6, « a loss», « rubbish[14]». Indeed, everything has now lost its value

13 Paul begins with circumcision because, as already appears in the previous verse, it was to be what the adversaries could demand of the recipients, but also because, as Jean-Noël Aletti, *Saint Paul épître aux Philippiens*. Introduction, traduction et commentaire, EBns 55, Paris, 2005, 31, well points out, it is this that constitutes the fundamental religious identity of the Jew and therefore the following three privileges without it would be purely worldly for him.

14 The Grek term σκύβαλα here utilized can be also translated « dung».

for him. Rhetorically speaking, we have an *anticlimax*, in full contrast to the *climax* of the previous verses. The reason for this revaluation and change is solely Christ, the encounter with and knowledge of the Risen One, who has become for Paul « my Lord». The concluding sentence of v. 8, « in order that I may gain Christ», attests to the fact that such knowledge is a dynamic and evolving reality. This sentence is deepened and clarified at the beginning of the next verse by « and be found in him»: it is not Paul who gains Christ, but it is Christ who causes him to be found in him.
As a whole, vv. 9-11 show what derives from this reversal, what is now really important for Paul. First of all, the being united to Christ, with a state of justice before God which is not based on the observance of the Law but on faith (v. 9).

The second effect resulting from the encounter with Christ is the experience of knowing him in the gradual, daily conformation to his death which leads to the experiencing of the power of the resurrection, even in the midst of sufferings (v. 10). If in v. 8 it was a matter of having come to know Christ, now in the foreground is the dynamic of knowing Christ that Paul lives day by day, reproducing, sustained by God's action, his own journey of death and resurrection (cf. Phil 2:6-11)[15]. Moreover, the progressive conformation to Christ's death, during the time of earthly life, is marked by the hope, which does not depend on the person's will but on God's, of attaining the final resurrection and thus full life (v. 11).
Thus, in vv. 7-11, taken together, the Apostle performs a radical *periautological* transfer. In fact, here it is not simply a matter, as Plutarch also advises, of concealing self-praise by reporting some of one's merits to fortune or divinity, because his boast has been completely transferred to Christ and is motivated not by his successes but by what he has lost and, on the work, fulfilled in him by the Lord: his self-eulogy has thus become a paradoxical one. Paul not only overturns his own Jewish eulogy but upends all the classical conventions of the *periautologia*, placing at the centre, not his « I», so much as the person of Christ.

Now, if vv. 7-11 could lead us to suppose a completeness and perfection in the Apostle's existence and boast « in Christ», it is clear that what is said in vv. 12-14 establishes a necessary clarification to avoid misunderstandings. Therefore, we have a double rhetorical *correctio*, the amending

15 A recent valid contribution about the relation between the journey of Christ in Ph 2 and the journey of Paul in Phil 3 is Dorothea, H., Bertschmann, « Is There a Kenosis in This Text? Rereading Philippians 3:2–11 in the Light of the Christ Hymn», *JBL* 137, 2018, p. 235-254.

of the term or phrase just employed. Particularly, v. 12 corrects vv. 7-11, saying that in following the path of the Christian life, Paul is not perfect and has not yet arrived, but he strives to reach the goal while Christ has laid hold of him. On the other hand, vv. 13-14 correct v. 12, saying that Paul has not attained the destination of his journey, but he pursues the prize related to the high calling of God through Christ (that is, salvation in full and definitive communion with the Lord. Thus, the subunit of vv. 12-14 is characterised by a toning down of Paul's Christian boast which was presented with all his power in vv. 7-11, employing, among other things, the trick advised for the *periautologia* of referring to his own minor defects.
The exhortatory conclusion in vv. 15-16 provides a full involvement of the listeners within the Pauline journey passing from « I» to « we». In these verses the typical device of the periautological transfer, already implied in v. 3, occurs between the author and the recipients: both are praised as « perfect», even if, paradoxically, this condition, as explained in v.12, consists in the awareness of their own imperfection in the Christian life.

The final textual unit A'. (vv. 17-21) is composed of an exhortation to imitate Paul (v. 17) and the two reasons for it (vv. 18-19.20-21). In particular, in v. 17 there is a transition from the previous « we» to « you», through a positive invitation, addressed to the recipients, to imitate the Apostle all together[16], helped also by those who already follow his model. Therefore, this verse indicates not only the purpose of the entire passage of Phil 3:1-4:1, but also the higher, justifying, ethical purpose of the Pauline *periautologia*: Paul has demonstrated his example for the Christians of Philippi to imitate. The first motivation of the exhortation is negative and it is the threat posed by the bad example of the enemies (vv. 18-19), typical reason also to turn to *periautologia*. The second motivation of the exhortation is positive, it depends on the condition of the Philippians and Paul (and of all Christians) who are destined for final salvation (vv. 20-21). Finally, we must note that the procedure of *periautological* transfer from the author to the audience, begun in v. 15 and completed in vv. 20-21 with a eulogy of the « we» group and its identity (placed also in a rhetorical comparison with the enemies of vv. 18-19). However, in its turn, this boast of the listeners is subjected to another transfer in relation to Christ. So then, the path traced by Phil 3:1-4:1 finds its goal in these last verses: Paul's boast of the self, transformed into a eulogy of Christ, becomes the boast of the Philippians, and, in a wider sense of all the believers.

16 The word συμμιμητής is *hapax legomenon* in all Greek literature up to that time.

Corresponding to the transition of 3:1, in 4:1 we find the conclusion of the passage by means of an appeal, in a very affectionate tone, for the believers in Philippi to remain steadfast and faithful to Christ, in the manner just shown in the Pauline example.

1.6 The Text in the Context

After an examination of the passage in itself, the question is: what is its significance in its context (section and letter). The passage, Phil 3:1-4:1, clearly recalls the Christological text of Phil 2:6-11: in continual conformity to the death of Christ, united with the hope of attaining the resurrection, Paul's path is a reproduction of the way of the Lord, humiliated to the death of the cross and, therefore, highly exalted by God. On the other hand, if Christ is the perfect prototype at the foundation of all Christian existence, Paul is the imperfect example, still in becoming, whom the addressees have before their eyes. His is a concrete experience of life in Christ which they are called to emulate according to the characteristics of each.

How Paul speaks about himself in Philippians 3:1-4:1

Focusing now on Paul's « I» in Phil 3:1 - 4:1, Vouga's[17] position is interesting here, because he affirms that the Apostle stands at the end of a path of development of self-consciousness proper to antiquity, which began with the discovery of the individual in Homeric literature and continued with that of the subject in Greek lyric poetry. In fact, Paul, as a result of the divine revelation he received, becomes a subject capable of reflecting on his « I», a self-reflective subject; this perspective will be further followed and deepened by Augustine in his *Confessiones*, an intimate diary of his soul and the pinnacle of autobiographical writing in antiquity[18].

In Phil 3:1-4:1 looking back over the entire journey, Paul can put his « I» at the centre, in communication with the recipients, because he now considers himself an « other-than-self». Indeed, he has received a completely new identity through the encounter with the Risen One, and he now possesses, not through his own merit but through a divine gift, an « I in Christ», even though his journey has not yet reached its destination because he is waiting, together with the other believers, for the final transformation that will come with the resurrection from the

17 François, Vouga, « La nouvelle création du moi et l'invention du moi», *ETR* 75, 2000, p. 335-336.

18 Cf. Marie-Françoise, Baslez, Philippe, Hoffmann, Laurent, Pernot (éds.), *L'invention de l'autobiographie d'Hésiode à saint Augustin*. Actes du deuxième colloque de l'Équipe de recherche sur l'hellénisme post-classique, Paris, École normale supérieure, 14-16 juin 1990, ELA 5, Paris ,1993.

dead. From this perspective, the use of the first-person singular, proper to *periautologia*, does not prove to the audience as unpleasant as expected in the context of the ancient world, for the Apostle is essentially speaking of someone other than what he was thanks to the gifts received and the merits acquired. Moreover, the exemplarity of the « I» of Phil 3:1 - 4:1, with regard to Christian existence, can also be well understood by the Philippians so as to accept the massive use of the first-person singular in the Pauline text. After all, the use of the « I» is a suitable and effective tool to enable the process of identification of the recipients with the author so as to lead them precisely to emulate his itinerary. It is an itinerary that does not focus on the subject, but rather on what God has accomplished in the person. In this sense, talking about oneself becomes the perfect means of highlighting all the greatness and mercy of God, who can radically change a person's life with his grace, and so what could be an excellent occasion for self-praise becomes instead the ideal situation for praising one's Lord. Ultimately, by talking about himself, Paul has found the best way to talk about Christ.

Bibliographie

ALETTI, Jean-Noël, *Saint Paul épître aux Philippiens*, Introduction, traduction et commentaire, EBns 55, Paris, 2005.

BASLEZ, Marie-Françoise, Hoffmann, Philippe, Pernot, Laurent, (éd.), *L'invention de l'autobiographie d'Hésiode à saint Augustin*. Actes du deuxième colloque de l'Équipe de recherche sur l'hellénisme post-classique, Paris, École normale supérieure, 14-16 juin 1990, ELA 5, Paris, 1993.

BERTSCHMANN, Dorothea H., « Is There a Kenosis in This Text? Rereading Philippians 3:2–11 in the Light of the Christ Hymn», *JBL* 137, 2018, p. 235-254.

BIANCHINI, Francesco., *L'elogio di sé in Cristo*. L'utilizzo della περιαυτολογία nel contesto di Filippesi 3,1 – 4,1 AnBib 164; Roma, 2006.

BIANCHINI, Francisco, *Parlare di sé per parlare di Cristo*. I testi autobiografici paolini nel contesto dell'antichità classica e cristiana (Studi sull'Antico e sul Nuovo Testamento; Cinisello Balsamo (MI)) 2021.

FORBES, Christopher, « Comparison, Self-Praise and Irony. Paul's Boasting and the Conventions of Hellenistic Rhetoric», *NTS* 32, 1986, p. 1-30.

FOCANT, Camille, *Les lettres aux Philippiens et à Philémon*, Commentaire biblique: Nouveau Testament 11, Paris, 2015.

GERBER, Christine, « Καυχᾶσθαι δεῖ, οὐ συμφέρον μέν... (2 Kor 12,1)». Selbstlob bei Paulus vor dem Hintergrund der antiken Gepflogenheiten», *Paul's Greco-Roman Context,* ed. Cilliers Breytenbach, BETL, 277, Leuven, Paris, Bristol, CT 2015, p. 234-249.

NEUMANN, Uwe, « Invektive», HWRh IV, p. 549-561.

NIKKI, Nina, *Opponents and Identity in Philippians,* NTS 173, Leiden, Boston, MA, 2019.

PERNOT, Laurent, « *Periautologia*. Problèmes et méthodes de l'éloge de soi-même dans la tradition éthique et rhétorique gréco-romaine», *RevEtGr* 111, 1998, p. 101-124.

PIALOUX, Luc, *L'Épître aux Philippiens.* L'Évangile du don et de l'amitié, EBns 75; Leuven, Paris, Bristol, CT, 2017.

PLUTARQUE, *Œuvres Morales*. Traités 37-41: *De l'amour des richesses – De la fausse honte – De l'envie et de la haine – Comment se louer soi-même sans exciter l'envie – Sur les délais de la justice divin*, éds. Robert Klaerr – Yvonne Vernière, CUFr Série grecque 231, Paris ,1974.

SCHWERTNER, Siegfried Manfred, *IATG*^{3}, Internationales Abkürzungsverzeichnis für Theologie und Grenzgebiete, Berlin, 2014.

SMIT, Peter-Ben, *Paradigms of Being in Christ,* A Study of the Epistle to the Philippians (LNTS 476; London, UK, New York, 2013.

VOUGA, François, « La nouvelle création du moi et l'invention du moi», *ETR* 75, 2000, p. 335-347.

WICK, Peter, « Ahmt Jesus Christus mit mir zusammen nach!"(-Phil 3,17). Imitatio Pauli und imitatio Christi im Philipperbrief», *Der Philipperbrief des Paulus in der hellenistisch-römischen Welt* (Hrsg. Jörg Frey, Benjamin Schliesser, Wilhem Wunt, 353, Tübingen, 2013, p. 309-326.

Notice biographique

Francesco Bianchini est professeur titulaire à l'Université pontificale de Rome. Il est l'auteur de monographies, de commentaires et d'articles sur les épîtres de Paul et l'Évangile de Jean. Il est membre de la Société pour l'étude du Nouveau Testament.

LE MÉCANISME COMPARATIF ET LE SYSTÈME INTERPRÉTATIF DANS EN 18[1]..

Hind Jouini
Docteure en langue et littérature françaises[2]
Université de Paris-Nanterre - Université de Manouba (Tunisie)

Dans leur premier roman *En 18..,* Edmond et Jules de Goncourt, racontent l'histoire amoureuse d'un jeune homme, passionné par deux femmes à la fois, une Persane qui s'avère espionne, et une Algérienne juive, qui travaillait comme modèle. L'histoire du roman ne se révèle qu'à la fin. « Elle se devine plutôt qu'elle ne se lit[3] ». Marquée par son brouillage narratif, ses ellipses diégétiques, l'œuvre s'inscrit dans un programme fantaisiste qui désarçonne le lecteur mais qui interpelle aussi sa coopération. Je propose d'étudier alors dans le présent propos le rôle que joue la comparaison lors de la réception d'une œuvre fragmentée et de montrer comment elle peut stimuler la lecture participative face à un roman décousu comme celui de *En 18...* j'essayerai de mettre à nu, le fonctionnement de la comparaison selon deux angles : l'un par rapport à un cadre général, l'autre par rapport à un cadre spécifique ; le premier relatif à la réception globale du roman, le second à la réception partielle de ses parties.

1 Edmond et Jules De Goncourt, *En 18..*, Paris, Classiques Garnier, 2014.

2 Ma thèse porte sur « *La Fabrique du discontinu dans l'œuvre romanesque des Goncourt (1851-1870)* », sous la direction des Professeurs Mme Fadhila Laouani et M. Pierre-Jean Dufief.

3 Sylvie Thorel-Cailleteau, « Les Goncourt ambigus : En 18.. et la décadence ». *Cahiers Edmond & Jules de Goncourt,* n° 3, 1996, p. 26.

La comparaison externe

Dans son livre *Pour une esthétique de la réception*, Hans Robert Jauss explique que : « L'écart entre l'horizon d'attente et l'œuvre, entre ce que l'expérience esthétique antérieure offre de familier et le « changement d'horizon» requis par l'accueil de la nouvelle œuvre *détermine*, pour l'esthétique de la réception, le caractère *proprement* artistique d'une œuvre littéraire : lorsque cette distance diminue et que la conscience réceptrice n'est plus contrainte à se réorienter vers l'horizon d'une expérience encore inconnue, l'œuvre se rapproche du domaine de l'art « culinaire », du simple divertissement[4]. » Dans le cas de *En 18..*, l'écart se creuse constamment à cause de la déception du lecteur. La comparaison avec l'expérience antérieure reste interminable tant que le texte goncourtien déstabilise le récepteur et lui refuse de s'installer dans sa zone de confort.

La lecture de ce roman se base sur une double comparaison : une comparaison externe que le lecteur fait automatiquement (d'une manière inconsciente) entre l'œuvre (comme une nouvelle expérience : ici c'est *En 18..*) et la dernière œuvre qu'il a lue (comme une dernière expérience : ici le roman traditionnel) ; et une comparaison interne que le lecteur effectue entre les différents fragments qui composent l'œuvre (en tant que nouvelle expérience). *En 18..*, par l'écriture fragmentaire qui le caractérise, interpelle la participation du lecteur pour meubler les carences diégétiques et donner sens aux vides narratifs. Sur ce point, je tiens à interroger dans mon article l'interaction entre la comparaison et le processus de la lecture ; comment le lecteur face à un récit fantaisiste arrive à saisir le sens et comment la comparaison devient un dispositif nécessaire à la compréhension (ce que Jauss appelle « précompréhension ») d'un texte fragmenté. Pour répondre à toutes ces questions, il faut interroger tout d'abord l'armature globale du roman.

Le texte des Goncourt est un assemblage de fragments. Pour le comprendre, le lecteur doit lire le texte comme un ensemble de parties autonomes séparées l'une de l'autre. Après la lecture finale, une confrontation entre les parties doit être faite pour pouvoir saisir le sens global du roman. La spécificité de ce roman réside dans l'inversement de l'ordre de ses parties. C'est-à-dire qu'on ne peut comprendre le texte et son sens qu'à la fin. Donc le sens global de l'œuvre ne s'affiche qu'après sa clôture. Avec les Goncourt, au lieu de commencer par saisir le sens global du roman, au début pour l'approfondir progressivement et l'assimiler davantage par les sens de ses parties, le lecteur se trouve obliger de commencer par la lecture des parties que lui offrent les romanciers, pour arriver finalement

4 Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*. Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978 [1967], p. 49.

à déchiffrer le Tout (le sens de toute l'œuvre). Il s'ensuit que, le lecteur passe par deux aventures de lectures : la première concerne la tentative de comprendre l'histoire générale du roman et la seconde suit plutôt le parcours traversé par les romanciers lors de la création même du livre. On relève ainsi (et là où réside la spécificité du roman) deux acheminements parallèles de même direction (qui se font parallèlement) mais de sens opposés. Le premier acheminement est celui de la lecture d'un roman conçu après sa fabrication comme fragmenté, brisé et composé sur « un mode « cellulaire » ». Le deuxième est celui de la représentativité de la fabrique même du livre. La lecture et la mise en œuvre du texte suivent un itinéraire inverse. C'est-à-dire que si le lecteur de *En 18..* lit le livre fragment par fragment (chapitre par chapitre) pour ne saisir le sens global qu'à la fin, les écrivains procèdent inversement ; ils partent du texte dans son sens unitaire et le bifurquent en chapitres, en petites parties pour n'offrir au lecteur que des morceaux éparpillés (qui se manifestent en tant que tels tout au long de la lecture) qui n'aboutiront à leur acception qu'à la fin. La clôture du roman est le lieu où le lecteur débute à restituer les sens des parties en les comparant au sens général de tout le livre. Le lieu de la fin est le lieu où le lecteur commence à comprendre l'œuvre. Si on essaye d'appliquer la théorie de Jauss, on pourrait dire qu'il s'agit ici de la première étape de la réception que Jauss intitule « l'interprétation ». Pour ce dernier, la lecture du texte littéraire passe par une triade herméneutique se composant de « l'interprétation », de « la reconstruction historique » et de « la compréhension immédiate du texte ». Ces trois phases se manifestent comme une volonté pour approfondir la doctrine de Gadamer. Imprégné par celui-ci, Jauss lui emboîte le pas et pense qu'un texte ne peut être éclairé que par rapport à l'horizon d'attente du lecteur. Selon Gadamer, la lecture s'établit dans « la tension » qui s'intercale entre l'œuvre précédente et l'horizon d'attente du lecteur (c'est-à-dire de la nouvelle lecture du livre actuel). Jauss partage cette idée et y ajoute la triade herméneutique pour interpréter les textes littéraires. Le travail de comparaison qu'effectue le lecteur dans sa tentative de diminuer l'intervalle entre les deux expériences s'installe en plein milieu de cette « tension » évoquée par Gadamer. À la place de « tension », Jauss utilise plutôt le terme d' « écart ». En outre, tout comme son maître, le disciple considère le texte comme une réponse à une question qui doit être révélée par l'historien (ou par le récepteur). Du moment où elle interpelle encore le lecteur actuel et lui transmet un sens, l'œuvre est conçue donc et à nouveau comme une réponse à une autre question. En essayant d'exécuter cette théorie, on peut dire que la lecture du début de *En 18..* s'insère dans « la compréhension immédiate du texte » qui affiche sa dimension esthétique et l'impact que laisse sa lecture sur le récepteur. Ici,

l'expérience de la lecture est considérée pour le lecteur comme étrange car le lecteur, sans prendre conscience, se trouve en train de lire non seulement un livre en morceaux mais la lecture que fait le livre sur lui-même. L'herméneutique ici est doublée : celle du texte en train de se lire (et donc on a une interprétation par rapport à soi, une auto-critique) et celle du lecteur lisant la lecture faite par le texte (Ici le texte devient à la fois l'objet et le sujet de la lecture). À ce niveau, la deuxième phase de la triade herméneutique proposée par Jauss s'impose. Il s'agit de la « reconstruction historique » où le récepteur essaye de saisir « l'altérité » du texte. À ce stade, le mécanisme comparatiste commence à fonctionner. « L'altérité » ne peut s'affirmer pour le lecteur que lorsque celui-ci confronte le texte actuel (Ici *En 18..*) au texte ancien (le roman traditionnel). Mais, il est important avant d'aller plus loin dans notre analyse de préciser le comparé auquel nous faisons référence et que nous préférons la nomination de « roman traditionnel », selon nos propres termes et que Jauss désigne par « les œuvres modèles ou classiques : « Les œuvres dont le consensus du public littéraire a fait des modèles ou des classiques scolaires peuvent devenir insensiblement les normes esthétiques d'une tradition qui prédéterminera l'attente et l'orientation des générations ultérieures dans le domaine de l'art[5]. » L'altérité textuelle prend fin quand le lecteur arrive à relever les outils de décodage propres au roman goncourtien. Ces dispositifs sont tributaires de la comparaison effectuée avec les anciens dispositifs de l'œuvre passée. Mais, une fois dévoilés, les outillages propres à chaque fragment deviennent source d'altérité pour le fragment suivant et ainsi de suite.

Si on tente d'exécuter la théorie de Jauss sur le texte goncourtien, on pourrait dire que le travail comparatiste finit lorsque l'écart se réduit au minimum entre les deux expériences et se situe au niveau zéro quand le lecteur parvient à détecter les codes de *En 18..* . Une tentative d'exploiter cette hypothèse, nous permettra de dire que lorsque les deux expériences se rapprochent, il n'est plus question pour le lecteur de comparer le livre passé avec le livre présent mais son travail comparatiste se dirige vers le livre présent, c'est-à-dire à l'intérieur même du roman, entre lui et ses parties qui le composent. Le lecteur compare donc les fragments entre eux. Et chaque fragment devient la réponse à une question que le récepteur doit deviner. À la fin de la lecture du roman, le lecteur disposera donc de l'ensemble des questions qui résultent des réponses données par les fragments. Ainsi, chaque nouveau fragment se manifeste comme une expérience actuelle qui sera comparé à l'ancien fragment (devenant une ancienne expérience). Et entre les deux s'intercale cette « tension »

5 Hans Robert Jauss, *op. cit.*, p. 274.

stimulée par la comparaison jusqu'à ce que cet écart se réduise et ainsi de suite. On reconnaît là l'originalité de *En 18.. .* Si le texte (le roman traditionnel) est la réponse à une question qu'on cherche, le livre goncourtien n'est pas la réponse à une question mais des réponses à plusieurs questions. Ce qui permet son actualisation.

La comparaison interne ou la critique du soi

Partons de l'idée que l'œuvre est la réponse à une question que le lecteur doit viser. Une fois trouvée, la question met fin à une interprétation ou la classe comme telle. La spécificité du livre goncourtien provient du fait qu'il se présente comme la réponse à plusieurs questions en même temps. Chaque question correspond à une interprétation qui dépend du contexte culturel du roman et du contexte culturel, historique et social du récepteur. Les horizons d'attente du lecteur sont tributaires de son environnement culturel. Jauss dit que « le rapport au texte est toujours à la fois réceptif et actif. Le lecteur ne peut « faire parler » un texte, c'est-à-dire concrétiser en une signification actuelle le sens potentiel de l'œuvre, qu'autant qu'il insère sa précompréhension du monde et de la vie dans le cadre de référence littéraire impliqué par le texte[6]. »

Ainsi, la compréhension du chapitre VII « Une chainette », n'est pas toujours évidente. D'ailleurs, les Goncourt recourent à un vocable artistique pour décrire les accessoires portés par le protagoniste. L'érudition des écrivains acquiert ici une finalité dérisoire. Les romanciers truffent leur personnage de décorations surchargées que donne à voir cette liste où chaque phrase commençant par le mot « croix » constitue à elle seule un paragraphe, précédé d'un alinéa :

Voici la brochette devant, laquelle Charles s'inclina : Une croix d'or, anglée de lions léopardés d'or, avec la légende en lettres d'or : *Furchtlos und Treu* : la croix de chevalier de l'Ordre de la couronne de Wurtemberg. Une croix avec un ours estampé en or et couronné, gravissant un mur à créneaux : la croix de chevalier de l'Ordre d'Albert-l'Ours des maisons ducales réunies d'Anhalt. Une croix noire émaillée, à quatre branches, bordée de rouge, avec les mots : *Fur Verdienste*, la croix de chevalier de l'Ordre de Louis de la Hesse grand-ducale. Une croix à huit pointes, écussonnée, avec la devise : *Integritati et merito*, la croix de chevalier de l'Ordre de Léopold d'Autriche […][7]

Ici, le chapitre n'ajoute pas à la progression narrative, il devient l'occasion aux auteurs de faire une parade d'érudition en matière d'art et d'histoire. Le surdosage de ces connaissances détourne le texte du ton sérieux au

6 Hans Robert Jauss, *op. cit.*, p. 284.

7 Edmond et Jules De Goncourt, *En 18.*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 117.

ton ludique. Il permet aussi de manier ces savoirs à une certaine gratuité. Ce qui crée un sens qui se cache derrière la parodie, menée contre M. de Riedmassen et révélée par la surcharge ornementale. En tournant en dérision ce politicien, les Goncourt cherchent à étonner le lecteur, à l'inviter à se tenir sur ses gardes face à ce personnage ambigu, bref à lui siffler un signal de décodage. Cette liste de décoration nous laisse voir dans ce protagoniste les différents endroits de l'Allemagne avant son intégration. Par l'ornement russe qu'il met, il devient donc l'Autriche de Metternich. Les romanciers nous permettent de douter du savoir-faire diplomatique de M de Riedmassen, par son aptitude à porter la décoration des états de la Sainte-Alliance. La lecture des chapitres suivants et plus précisément le chapitre XIX, permet une comparaison entre le personnage de M. de Riedmassen et celui de Paulus. L'un, perse, associé à la trahison et à la malhonnêteté (vue le rôle d'espionne que joue sa fille), l'autre, un émigré allemand et opposant politique, qui a quitté son pays natal pour une cause noble fuyant le despotisme et cherchant la démocratie. Les romanciers nous offrent alors deux personnages diamétralement opposés. Cette dissemblance ne peut être compris par le lecteur que si celui-ci dispose des données historiques et culturelles relatives à l'époque évoquées et que si le lecteur partage des connaissances communes avec les écrivains : « Pour organiser sa stratégie textuelle, un auteur doit se référer à une série de compétences (terme plus vaste que « connaissance de codes ») qui confèrent un contenu aux expressions qu'il emploi[8]. Il doit assumer que l'ensemble des compétences auquel il se réfère est le même que celui auquel se réfère son lecteur[9]. C'est pourquoi il prévoira un Lecteur Modèle capable de coopérer à l'actualisation textuelle de la façon dont lui, l'auteur, le pensait et capable aussi d'agir interprétativement comme lui a agi génératívement[10] .»

L'érudition du lecteur n'est pas suffisante à la compréhension du texte goncourtien. Car les romanciers interpellent la coopération du lecteur pour convertir ces signaux (pris au départ dans un ton sérieux) en des éléments de compréhension qui doivent être lus dans un ton parodique. Ce passage d'un ton à un autre se fait par l'intermédiaire de la comparaison. La liste ici a une visée sarcastique. Elle s'offre au lecteur, par sa forme et sa discontinuité, comme des signaux porteurs de sens esthétiques.

Pour Hamon « faire une liste, c'est s'exposer au danger du non-style, de la non-littérarité, et c'est sans doute pour cela que l'écrivain lui donne souvent en compensation une forte fonction modale (sérieuse, parodique,

8 Umberto Eco, *Lector in fabula*, Paris, éd. Grasset et Fasquelle, le livre de poche, col « biblio essais », p. 67.

9 *Idem,* p. 67-68.

10 *Idem,* p. 68.

ironique)[11]. » En effet, la liste permet de visualiser sous forme de tableau, de défilé, les éléments disparates qui se donnent à lire typographiquement et sémantiquement comme des composantes agencées dans une rivalité, qui suscite le travail comparatif du lecteur entre ces éléments listés. Ainsi, pour comprendre le message des écrivains, le lecteur est invité à faire l'analogie entre les croix de différentes couleurs qui laissent deviner le mauvais goût de ce politicien et du grand intérêt qu'il accorde aux apparences. L'excès véhicule ce sens du paraître et autorise un discours savant et interculturel. En fait, les accessoires que portent le personnage sont révélateurs des pays qu'il a visité. Ils permettent l'énumération de cultures diverses évoquées par le biais des références historiques et politiques que laisse échappé le terme « Ordre » qui accompagne la description de chaque croix.

L'évocation des accessoires est un tremplin pour évoquer un discours interculturel qui met à nu l'érudition des romanciers, leur formation historique et artistique. Le lecteur doit recourir à la comparaison pour décrypter l'usage fallacieux de cette érudition. La vanité de ce savoir n'atteint son sens complet (ici le ton ironique) que si le récepteur compare les différentes croix, leurs significations (dévoilées par les couleurs et les références aux pays divers) en essayant toujours d'établir le rapport avec le sens esthétique (révélé par la forme du texte et le choix de la liste). Le lecteur doit, par conséquent recourir à la comparaison entre deux cercles herméneutique : le premier est la tentative de comparer entre les croix, il se situe donc au niveau du contenu, le second est la tentative de trouver le lien entre le sens du premier cercle et le sens véhiculé par la forme du texte. Ce dernier sens fait partie déjà d'un autre cercle herméneutique, qui relève d'un niveau plus généralisant. Mais, il est important de s'interroger ici sur la façon dont le sens caché (celui du ton ironique) était transmis au lecteur. Cela nous conduit à parler de ce que Eco appelle « la coopération textuelle ». En fait, pour comprendre le message réel, le lecteur ne doit pas prendre au sérieux les propos des romanciers, il doit se focaliser plutôt sur le sens véhiculé par la forme. La forme se transformant ici d'un signifiant à un signifié, prend le statut d'un énoncé. Donc, le lecteur va essayer de dégager le sens transmis par l'énoncé (la forme) et non le sens transmis par les écrivains. Le travail comparatif du lecteur est effectué au niveau de l'énoncé et non de l'énonciation. Selon Eco, « la coopération textuelle » est l'actualisation des intentions virtuelles de l'énoncé et non l'actualisation des intentions du sujet empirique de l'énonciation[12] : « Précisons que par « coopération textuelle »,

11 Philippe Hamon, *Puisque réalisme il y a*, Genève, éd. La Baconnière, 2015, p. 173.

12 Umberto Eco, désigne par le sujet empirique de l'énonciation, l'auteur empirique.

on ne doit pas entendre l'actualisation des intentions du sujet empirique de l'énonciation mais les intentions virtuellement contenues par l'énoncé[13]. » L'auteur de *Lector in Fabula* ajoute que : « La coopération textuelle est un phénomène qui se réalise, nous le répétons, entre deux stratégies discursives et non pas entre deux sujets individuels[14]. » La liste, prise comme un choix d'écriture mis en place par les écrivains pour présenter leur texte ne peut être que stratégique. Elle permet d'attirer le regard du lecteur. Hamon explique que « quand elle [la liste] se présente sur la page entourée de blanc, avec alinéas, avec des chiffres, et en tableau vertical, donc en hors d'œuvre, figure donc particulièrement *voyante* de ce texte [...][15]. » Et comme disait Joubert, tout « [...] ce qui est isolé se voit mieux[16] ». Hamon voit que « d'autant plus privilégié aussi qu'une liste, en éliminant tout appareil formel de l'énonciation, toute syntaxe, en ayant l'air de se présenter comme d'elle-même, comme une pure suite de mots, comme si les lexiques et donc le langage se présentaient et parlaient d'eux-mêmes dans l'éclipse totale d'une quelconque source, voire même on vient de le noter dans l'éclipse de toute originalité stylistique individuelle, paraît bien idéalement promouvoir cette fameuse « objectivité » et « neutralité » énonciative garante de l'effet de réel dont rêve l'écrivain réaliste. Une liste, c'est une sorte de « tel quel » à la fois du monde et du langage[17]. » La mise en liste est une manière non seulement de lire clairement les éléments mais de les afficher pour mieux les comparer.

Revenons à notre cercle herméneutique qui consiste à comprendre le sens général du roman par les sens de ses parties et les sens des parties par le sens général. Cette circularité interprétative est analogue à la circularité de l'œuvre goncourtienne. Comme on a préalablement avancé que *En 18..* se distingue par son architecture en boucle où le début rejoint la fin et où la fin prend le relais au début. Le livre composé par fragments impose au lecteur un cheminement de compréhension, celui de commencer par les sens de ses parties pour saisir sa signification d'ensemble. Dès que la lecture se termine, le lecteur reconstitue les sens des chapitres, les confronte, les compare entre eux pour acquérir le sens global. Dès qu'il réussit à saisir la signification d'ensemble, il la compare à ses composantes pour établir les liens entre le Tout et les parties. Sur ce point Eco affirme que « [l'auteur] assume [le texte « ouvert »] comme hypothèse régulatrice de sa stratégie[18]. Il décide (c'est là que la typologie des

13 Umberto, Eco, *op. cit*, p. 78.
14 *Ibidem*
15 Philippe Hamon, *op. cit*, p. 165.
16 Cité par Alain Montandon, *Les formes brèves*, Paris, Hachette, 1992, p. 14.
17 Philippe Hamon, *op. cit*, p. 167.
18 Umberto Eco, *op. cit*, p. 71.

textes risque de devenir un continuum de nuances) jusqu'à quel point il doit contrôler la coopération du lecteur, où il doit contrôler la coopération du lecteur, où il doit la susciter, la diriger, la laisser se transformer en libre aventure interprétative[19].» Eco ajoute : « En menant sa stratégie avec perspicacité, il essaiera d'atteindre un seul but : pour nombreuses que soient les interprétations possibles, il fera en sorte que l'une rappelle l'autre, afin que s'établisse entre elles une relation non point d'exclusion mais bien de renforcement mutuel[20]. » Le lecteur reconnaît dans *En 18..*, un roman discontinu contenant des chapitres, dépourvus de liaisons fortes qui pourraient assurer la linéarité narrative et la cohérence sémantique entre ses parties. En lui occultant le rapport entre les fragments, les Goncourt poussent le récepteur à établir une comparaison entre eux pour comprendre le texte. Jean –Paul dit que : « Les hommes ne peuvent percevoir des analogies et des rapports qu'entre les choses qui laissent leur âme sans chaîne[21] ». Rien n'aide mieux le déclenchement du processus de la comparaison que la visualisation qui permet de mettre en diptyque sous forme de tableur les éléments à comparer. D'où le recours à la forme brève. Pour Marie-Paule Berranger, « [l'aphorisme] propose une mise en scène spectaculaire du savoir. […] Il confère un rôle privilégié à la comparaison, à l'analogie, […] exige une réelle sagacité « pour apercevoir le semblable dans des objets qui sont éloignés[22] », il « procure une connaissance facile, donnant à penser deux choses en une, et émerveille en découvrant, après une brève surprise, la vérité cachée sous le paradoxe apparent ». L'auteur du *Dépaysement de l'aphorisme* finit donc par dire que « l'aphorisme définit en distinguant, en établissant des rapports de proportion, de différence, de similitude entre deux termes[23]. » Lire le roman des Goncourt nous suscite à interroger le choix même de l'une des formes brèves qu'elle soit l'aphorisme ou le fragment. En effet, la bifurcation permet de séparer les morceaux narratifs et de casser le rapport habituel (qu'affiche le roman traditionnel) entre eux. Briser ces liens contribue à établir d'autres connexions entre les fragments. Le changement de rapport mène à actualiser l'œuvre. Puisque l'actualisation dépend du changement des rapports entre les fragments qui ne peut se réaliser qu'à travers la comparaison ; celle-ci devient donc un dispositif fondamental à l'actualisation textuelle, qui interpelle des stratégies d'écriture et de lecture assez variées.

Avec les Goncourt, on passe d'un « écart » externe à un « écart »

19 *Idem,* p. 71-72.
20 *Idem,* p. 71.
21 Alain Montandon, *op. cit.,* p. 126.
22 Marie-Paule Berranger, *Dépaysement de l'aphorisme*, Paris, José Corti, 1988, p. 15.
23 *Ibidem.*

interne, d'une question globalisante à des questions internes, d'une altérité du texte à une altérité des fragments du texte. Le travail de la comparaison pour le lecteur passe donc d'une sphère large où l'analogie est faite entre deux œuvres distinctes à un cercle plus réduit qui met en confrontation les différentes parties du livre actuel. Au fil de la lecture, le texte pose donc un regard critique sur lui-même. Les Goncourt usent de la métatextualité pour attirer l'attention non sur l'histoire (le contenu, le fond, le sens) mais sur le texte (la forme qui doit contenir, qui va véhiculer l'histoire) qui se transforme d'un signifiant à un signifié.

Par sa réflexivité, la métatextualité, révèle l'insatisfaction du récit vis-à-vis de lui-même. Cette insatisfaction résulte de l'écart entre les aspirations créatrices de l'auteur et le texte obtenu. Le texte insatisfait de lui-même, ayant pour objet non l'histoire (ou l'anecdote) mais lui-même, s'inscrit dès lors, dans un système comparatif où il se présente comme un comparé. Mais ce qui rend le texte de plus en plus étrange c'est que cette comparaison se fait en filigrane : le comparant est tacite. Selon Genette, la métatextualité, fait rapprocher un « texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer (le convoquer), voire à la limite, sans le nommer[24] ». Et c'est au lecteur de deviner donc le comparant dissimulé et de son rapprochement au comparé. D'où le rôle actif du lecteur.

Parce qu'il est morcelé, le récit des Goncourt n'avance pas, il s'écrit et s'efface constamment, compare lui-même à lui-même (dans le sens où l'œuvre composée de plusieurs fragments et que chaque fragment, vue son autonomie peut se comparer aux autres fragments : il peut affirmer ou nier les autres fragments auxquels il se compare). La métatextualité inscrit le récit dans une constante comparaison entre ce qu'il était et ce qu'il veut être, entre ce qu'il a réussi à dire et ce qu'il n'a pu dire. En conclusion, le comparatisme externe et interne, se basant sur le système d'analogie, permet le renouvellement, la réécriture et l'actualisation du roman, assure la dynamique interne du récit qui témoigne d'une prise de conscience de l'acte même de l'écriture.

Bibliographie

BERRANGER, Marie-Paule, *Dépaysement de l'aphorisme*, Paris, José Corti, 1988.

DE GONCOURT, Edmond et Jules, *En 18..*, Paris, Classiques Garnier, 2014.

ECO, Umberto, *Lector in fabula*, Paris, éd. Grasset et Fasquelle, le livre de poche, col « biblio essais ».

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes - La littérature au second degré*, Paris,

24 Gérard Genette, *Palimpsestes - La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 10.

Seuil, 1982.

HAMON, Philippe, *Puisque réalisme il y a*, Genève, éd. La Baconnière, 2015.

JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*. Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978 [1967].

JOUINI, Hind, *« La Fabrique du discontinu dans l'œuvre romanesque des Goncourt (1851-1870) »*, thèse sous la direction de Pierre-Jean Dufief et de Fadhila Laouani, Paris, 2018.

MONTANDON, Alain, *Les formes brèves*, Paris, Hachette, 1992.

THOREL-CAILLETEAU, Sylvie, « Les Goncourt ambigus : En 18.. et la décadence », *Cahiers Edmond & Jules de Goncourt,* Paris, n° 3, 1996, p. 26.

Notice biographique

Hind Jouini est docteure en langue et littérature françaises, diplômée des Universités de Paris-Nanterre et de Manouba en Tunisie. Elle a réalisée une these intitulée *« La fabrique du discontinu dans l'oeuvre romanesque des Goncourt (1851-1870) »* sous la direction de Pierre-Jean Dufief et de Fadhila Laouani.

LA PART DU SENSIBLE CHEZ LE JEUNE AUGUSTIN

Abbé Valerry Wilson
Docteur en Patristique, Université de Lorraine
Docteur en Philosophie à l'Université catholique de Lyon

Introduction

Si la crédibilité de la recherche scientifique suppose avant tout la neutralité du chercheur qui devient une marque importante garantissant la qualité de ses travaux, il faut signaler d'entrée de jeu que le domaine de l'intime est porté aux calendes grecques comme si les questions relatives aux affects, passions et émotions épargnaient la personne du chercheur. Dans ce sillage, l'affect est perçu comme passif et irrationnel : « C'est une citadelle que l'intelligence libérée des passions », affirmait Marc Aurèle (*Pensées pour moi-même*, VIII, 48). Dans le but de « rationnaliser le moindre rapport avec l'altérité[1] », Sénèque en vient à définir la spécificité des sentiments comme une passivité qui nous soumet à ce qui est extérieur à notre raison : « Pour toi et pour moi, qui sommes encore loin de l'état de sagesse, gardons-nous bien de tomber à la merci d'une passion orageuse, emportée, esclave d'autrui » (*Lettre à Lucillus*, 116, 5). Nos sentiments doivent donc être soumis au tribunal du traitement moral. Cependant, on constate, chez l'évêque d'Hippone, une part incommensurable du passionnel dans son vocabulaire, incitant ainsi à interroger la place du sensible dans son œuvre. Contre le stoïcisme, l'Hipponate s'implique lui-même par son écriture et affirme la rareté d'un langage propre.

1 Cyril Morana, « L'éthique stoïcienne des sentiments : "*Amor, Amiticia,* philantropia" », dans *Revue de Philosophie Ancienne*, n. 15, 1997, p. 190.

Nous parlons habituellement avec des termes impropres : « Rarement nous parlons des choses en termes propres, plus souvent en termes impropres, mais on saisit ce que nous voulons dire[2] ». Si notre langage est impropre parce que rempli de subjectivité, il traduit cependant nos sentiments : « La fureur s'empare de moi[3] » et le sentiment devient ce par quoi « l'homme est par tout son être *exposé*[4] » et rend compte de ses sens et ses perceptions. De fait, le terme latin *sensibilis* évoque ce qui tombe sous le sens, ce qui est tangible, ce qui n'est pas propre. Le sensible renvoie au sens physique et psychologique (sensibilité, affectivité et émotion), et traduit ce qui est susceptible d'être senti et s'oppose à l'intelligible[5], saint Augustin nous permet par son œuvre de le *sentir* car il se révèle et se dévoile par son écriture sensible. Étant donné que le sensible est l'ensemble des représentations susceptibles d'être ressenties, Augustin est-il conscient de l'importance des sentiments dans son œuvre ? Quels sont les enjeux de l'affirmation de soi ? Comment se joue le binôme « sens/perception » pour rendre compte des émotions ? En analysant le vocabulaire du *sensibilis* chez Augustin, nous montrerons la présence des affects dans les *Dialogues de Cassiciacum*. Puis, nous creuserons le sillon du sensible à travers la dialectique du rire et des pleurs afin de rendre compte de la vie affective.

Les sentiments selon les *Dialogues de Cassiciacum*

Ce sont des dialogues de jeunesse, rédigés à Cassiciacum près de Milan par Augustin. Le travail rédactionnel et scientifique réalisé dans ces œuvres, par-delà leur historicité[6], permet d'évaluer la forme même du dialogue littéraire et philosophique. Les émotions de l'auteur ne se font pas prier. Entre les joies et les peines d'Augustin, ses larmes et sa colère y sont mentionnées. Une telle présentation faisant l'objet de son discours permet d'analyser la signification de ses affects dans ce cadre purement narratif. Retenons trois points.

Premièrement, dès les *Soliloques*, Augustin nous livre ses sentiments dit sa hantise de la mort et partage ses émotions : « S'il est vrai que dès cette vie

2 Augustin, *Confessions*, XX, 26, texte de l'édition de Martinus Skutella, introduction et notes par A. Solignac, trad. de E. Tréhorel et C. Bouissou, Paris, Éditions Desclée de Brouwer, BA 14, 1962, p. 313.

3 *Confessions*, X, 8, 15, BA 14, p. 167.

4 Jean-Louis Chrétien, *L'Inoubliable et l'inespéré*, Paris, Éditions Desclée de Brouwer, 2000, p. 170.

5 Joël Candau, « Du sensible », dans Alexandre Gefen (dir.), *Un monde commun. Les savoirs des sciences humaines et sociales*, Paris, CNRS Éditions, 2023, p. 27-29.

6 Goulven Madec, *Augustin et la philosophie. Notes critiques*, Paris, Institut d'Études Augustiniennes, (IEA), 1996, p. 49. Voir *idem*, 1986, « L'historicité des *Dialogues* de Cassiciacum », dans *Revue des Études Augustiniennes*, n. 32, p. 207-231.

l'âme soit heureuse de comprendre Dieu, elle n'en souffre pas moins bien des misères, du fait du corps : elle doit espérer qu'après la mort tous ces tracas cesseront[7] ». À la question de savoir s'il aimait autre chose en plus de Dieu et de lui-même, il livre ses sentiments qui vacillent entre la joie de la foi en Dieu et ses différentes craintes : « Je dirai même que si ces bonnes chances me survenaient soudain, comme tu le disais, je me demande comment je me contiendrais, comment je pourrais ne pas laisser éclater une pareille joie (*quando id genus gaudii vel dissimularer permittar*)[8] ». Puis Augustin se dévoile davantage :

> Je pourrais répondre, d'après ce que je sens aujourd'hui en moi (*pro eo sensu qui mihi nunc est*), que je n'aime rien d'autre. Mais il est plus prudent de répondre que je n'en sais rien. L'expérience m'a souvent démontré que, tandis que je me croyais insensible à toute autre chose, il me survenait dans l'esprit quelque pensée dont l'aiguillon me piquait bien autrement que je ne l'aurais prévu. De même encore, tel événement dont l'idée ne me troublait que médiocrement, une fois réalisé, m'apportait bien plus d'agitation que je ne l'avais soupçonné. Toutefois il n'y a actuellement que trois choses, me semble-t-il, qui puissent vraiment m'émouvoir : la crainte de perdre ceux que j'aime, la crainte de la douleur, la crainte de la mort[9].

L'expression de la crainte de souffrir et de mourir est rejointe immédiatement par la joie d'appartenir à Dieu, de se savoir aimé de lui et d'espérer. L'humilité d'Augustin à nous livrer ses limites et espérances reste perceptible. Entre « *joie* » et « *chagrin* », le blâme de la raison contre les affects conduisent à une dépréciation des sentiments.

Deuxièmement, Augustin regroupe sous l'expression « passions de l'âme[10] » (*passiones*, *sensibilis, affectus*), tout ce qui se réfère aux affects

7 Augustin, *Soliloques*, I, VII, 14, texte de l'édition bénédictine, traduction, introduction et notes de Pierre de Labriolle, Paris, Éditions Desclée de Brouwer et Cie, 1939, BA 5, p. 55.

8 *Soliloques*, I, IX, 16, BA 5, p. 59 ; cf. Donald, X., Burt, « Augustine on the Authentic Approach to Death », dans *Augustinianum*, n. 28, p. 527-563 ; cf. Jean-Michel, Girard., *La mort chez Augustin. Grandes lignes de l'évolution de la pensée, telle qu'elle apparaît* 1988, *dans ses traités*, Fribourg, Éditions Universitaires, 1992.

9 *Soliloques*, I, IX, 16, BA 5, p. 57.

10 Cf. Anne-Isabelle Bouton-Touboulic, « *Affectus sunt, amores sunt* : saint Augustin ou les passions revisitées », dans Isabelle Boehm *et al.* (dir.), *L'Homme et ses Passions*. Actes du XVII[e] Congrès international de l'Association Guillaume Budé organisé à Lyon du 26 au 29 aout 2013, Paris, Les belles Lettres, 2016, p. 483-498.

et y inclut la *libido*. Il invite toutefois à la raison et à la mesure dans ce monde du sensible qu'il oppose aux réalités intelligibles :

> Dans ce monde sensible (*sensibili mundo*), en effet, il faut examiner avec intensité ce que sont le temps et le lieu, de façon que ce qui plaît dans le détail d'un lieu ou d'un temps, soit jugé cependant être le meilleur dans l'ensemble auquel appartient ce détail, et inversement qu'il soit clair à l'homme savant que ce qui choque dans le détail, ne choque pas parce qu'on ne voit pas l'ensemble, avec lequel ce détail est admirablement en harmonie, alors que, dans le monde intelligible, n'importe quel détail est beau et parfait comme l'ensemble[11].

Troisièmement, l'Hipponate invite à résister par la force d'âme aux douleurs corporelles susceptibles de perturber la résistance de notre esprit : « Tout sage est courageux et tout courageux ne craint rien : le sage ne craint donc ni la mort du corps ni les douleurs, qui ne peuvent être chassées, évitées ou différées que par ces choses dont il peut venir à manquer[12] ». La maîtrise de soi conduit à l'intrépidité et à l'impartialité qui sont les qualités requises pour être sage. Augustin se demande comment concilier la vie sensible avec l'idéal intelligible chez le sage. Il est agacé : « Une chose me trouble (Sed illud me mouet quomodo) : comment, alors qu'on ne nie pas que ce sage, aussi longtemps qu'il vit parmi les hommes, soit dans un corps, il arrive que son esprit demeure immobile, alors que son corps se déplace çà et là[13] ». La réponse est que le corps ne commande pas l'âme mais l'âme invite le corps à s'élever. Mais c'est le sens moral et philosophique qui se dégage de cette narration qu'il faut retenir avec Anne de Saxcé à savoir : « Le discours d'Augustin, lorsqu'il ne fustige pas les ''passions de l'âme'', s'attache surtout à montrer la nécessité de pleurer sur notre misère[14] ». Son approche du traitement des sentiments prend alors la forme d'un exercice spirituel consistant à résister aux épreuves, à sortir de l'ignorance afin d'être soi-même, à ne pas laisser le corps dominer l'âme. Oscillant entre la joie de connaître Dieu et l'appât des passions corporelles, Augustin dit :

11 Augustin, *L'ordre*, II, XIX, 51, intr., critiques, trad. et notes par Jean Doignon, Paris, IEA, BA 4/2, 1997, p. 319-321. Voir *Contre les Académiciens*, II, 3, 7, BA 4/3, p. 363-365 et II, 9, 22, BA 4/3, p. 395-397.

12 *Idem*, *La vie heureuse*, IV, 25, trad. par Dominique Férault, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2000, p. 87.

13 *L'ordre*, II, VI, 18, BA 4/2, p. 214-215.

14 Anne de Saxcé , *Saint Augustin et la langue des affects*, Paris, Éditions J. Vrin, 2024, p. 37.

> Voyant alors que mes sentiments d'allégresse étaient d'une abondance beaucoup plus riche que je n'ai même osé l'espérer un jour, dans mes sentiments, j'exhalai ce vers : *Fasse le père des dieux, fasse le sublime Apollon qu'il en soit ainsi : que tu t'y mettes.* Car il nous mènera lui-même jusqu'au terme, si nous le suivons là où il nous invite à aller et à fixer notre demeure, lui qui vient de nous donner un présage et de pénétrer dans nos cœurs[15].

Puisque Dieu habite en nous, Augustin invite à un exercice spirituel consistant à pleurer sur son état actuel. C'est à cette condition que le divin peut s'introduire en nous. La perspective est de nous conduire à la contemplation de Dieu. Augustin laisse entrevoir sa perplexité et sa vulnérabilité à se défaire du sensible :

> Ah ! tais-toi ! je t'en supplie, tais-toi ! Pourquoi me torturer ainsi ? Déjà je ne puis me tenir de pleurer. Je ne promets plus rien ; je ne me flatte plus de rien. Ne m'interroge plus là-dessus. Tu dis, n'est-ce pas, que Celui que je brûle de contempler sait quand je dois être vraiment sain : qu'il fasse ce qu'il lui plaît, qu'il se montre à moi quand il voudra ; je me confie désormais tout entier à sa clémence et à ses soins[16].

Ainsi donc, pleurer ses propres limites devient source de joie et se résoudre à sortir le corps des ténèbres y contribue[17]. Pleurer sur soi afin de sortir de soi pour s'ouvrir à la vie vertueuse est le but poursuivi. Augustin nous donne un détail intéressant de plusieurs sentiments que l'on peut reproduire comme suit : il y a des sentiments négatifs tels la crainte et la colère, le mécontentement, la honte qu'engendre la gêne et des affects positifs que sont la joie, l'allégresse, la bonne humeur qui peut conduire jusqu'à l'exultation. Voici quelques exemples :

Premièrement, dans les sentiments négatifs, c'est par la douleur qu'il montre les faiblesses de sa santé : « Une douleur de poitrine m'ayant forcé à abandonner mon cours, moi, qui, […] me disposais déjà, en dehors même d'une contrainte quelconque de ce genre, à me réfugier

15 *L'ordre*, I, IV, 10, BA 4/2, p. 95-97.

16 *Soliloques*, I, XIV, 26, BA 5, p. 77.

17 *Soliloques*, II, XIII, 23, BA 5, p. 133 : « Je crains que la mort ne soit au corps ce que les ténèbres sont à un lieu, soit que l'âme s'en éloigne, telle une lumière, soit qu'elle meure avec le corps même ».

dans la philosophie[18] ». Ensuite le sentiment de crainte de mourir, de crainte d'être malheureux dans la vie provoque inquiétude et colère. Entre le désir du néant et la volonté d'être, Augustin fait le pari de l'existence heureuse : « Si je préfère être malheureux que n'être pas du tout, c'est que j'existe déjà ; mais, si j'avais pu être consulté avant d'exister, j'aurais choisi de n'être pas plutôt que d'être malheureux. […] alors que je suis malheureux, cela tient à ce malheur même qui m'empêche de vouloir ce que je voudrais vouloir[19] ». Prolongeant cette réflexion sur l'existence humaine heureuse, Augustin encourage à s'accepter et à œuvrer pour le bonheur véritable qui consiste à découvrir « celui qui est suprêmement » (*L'ordre*, III, VII, 21). Suit enfin le sentiment de crainte mêlé tantôt de colère, tantôt avec un ressenti de gène et de honte (*Contre les Académiciens*, II, 2, 5) : « Cette crainte, […] je pourrais la chasser facilement. En effet, je tire consolation de ce que l'actuel assaillant des Académiciens a pris la relève de Trygetius qui avait été presque vaincu ; et de ce qu'il est probable maintenant, de votre propre aveu, qu'il soit vainqueur[20] ». On peut signaler aussi les sentiments de mécontentement ou de frustration (*Contre les Académiciens*, III, 19, 45), de peine et de tristesse (*Contre les Académiciens*, II, 7, 18 ; II, 9, 23).

Deuxièmement, les sentiments joyeux (positifs) se présentent à nous à travers deux attitudes que l'on peut nettement appréhender : la joie qui s'articule autour du rire et de la bonne ambiance. Ainsi donc, alors que Licentius et Augustin échangeaient sur le fait que c'est à l'âme de commander le corps et de l'assagir de la même manière que le cavalier est sur le cheval pour le commander, ce qui conduit les amène à se poser la question du mouvement. C'est là que l'un de leur serviteur en charge de prévoir le déjeuner survient et les convie à se déplacer vers la salle à manger pour le repas. Et voici la conclusion d'Augustin qui nous fait dire qu'il a de l'humour : « Ce qu'est le mouvement, ce serviteur nous oblige, non à le définir, mais à le faire voir à nos yeux même. Et bien, allons et passons de ce lieu dans un autre ; car ce n'est rien d'autre cela, si je ne me trompe, être en mouvement. Sur ce, comme ils s'étaient mis à rire (*hic cum adrisissent*), nous sommes partis (*discenssimus*)[21] ». Si le rire porte en lui le sentiment d'allégresse, il fait appel également à la bonne ambiance qui régnait entre Augustin et ses amis. Mais le paradoxe existe aussi avec l'entremêlement de sentiments contraires, tels les pleurs et la joie ou les larmes et la plaisanterie. Augustin se confie :

18 *L'ordre*, I, II, 5, BA 4/2, p. 81.
19 *L'ordre*, III, VII, 20, BA 4/2, p. 419.
20 *Contre les Académiciens*, II, 8, 21, BA 4/3, p. 395.
21 *L'ordre*, II, VI, 18, BA 4/2, p. 216-217.

> Après un petit moment, le jour apparut. Ils [ses amis] se lèvent et moi je priai longtemps dans les larmes, quand j'entends Licentius chanter joyeux et bavard ce verset du Prophète : *Dieu des vertus, convertis-nous et montre nous ta face, et nous serons sauvés* [Ps 79, 8]. La veille, après le diner, comme il était sorti dehors pour un besoin naturel, il a chanté ce verset d'une voix un peu trop aigüe, pour que ma mère pût supporter qu'on chantât en ce lieu de telles paroles en les reprenant continuellement. […] Alors il avait dit en plaisantant : Comme si, pour le cas où un ennemi m'enfermait ici, Dieu ne devrait pas entendre ma voix [Ps 30, 9 et 23][22].

Entre l'intrépidité que souhaite Augustin[23] et l'unité de la communauté de Cassiciacum qui s'exprime par la joie en fin de réunion[24], l'intensité des sentiments est, de fait, prononcée. Par leur authenticité et leur cohésion se dessine une construction littéraire inouïe qui a pour particularité la répétition dans les discours. Augustin s'efforce également d'achever ses *Dialogues* sur une note positive. N'est-ce pas, là aussi, l'expression de son état d'âme ? En voici trois exemples. Le deuxième entretien de *La vie heureuse* portant sur une réflexion spirituelle de Monique s'achève comme suit : « Nous nous retirâmes tous dans la joie des rires » (II, 16, BA 4/1, p. 87) ; pareillement, le livre III de *Contre les Académiques* prend fin sur une note de gaieté (III, 20, 45, BA 4/3, p. 535).

Quand bien même les émotions d'Augustin dans les *Dialogues philosophiques* sont assez explicites, T. J. Van Bavel dénonce la pauvreté de l'expression de ses affects et soutient qu'ils « dénotent nettement un caractère stoïcien et où l'*apathéia* de l'âme apparaît comme le grand idéal[25] ». Cependant notons la vivacité des sentiments positifs d'Augustin dans ces *Dialogues* lorsque, par exemple, Licentius a exprimé son attente de creuser l'idée d'ordre (*L'ordre*, I, IV, 10). Augustin livre aussi son émerveillement dans la progression philosophique de son ami Licentius quand il s'extasie : « Trygetius s'étant tu et moi-même ne me contenant plus de joie, parce que je voyais que le jeune homme, […] devenait à son tour un des miens […]. Tandis qu'en silence j'admirais cela et bouillonnais

22 *L'ordre*, I, VIII, 22, BA 4/2, p. 121-123 ; *La vie heureuse,* 3, 21, BA 4/1, p. 97-99 ; La vie heureuse, 4, 26, BA 4/1, p. 107-109 ; *Contre les Académiciens,* II, 7, 16, BA 4/3, p. 385.

23 *L'ordre*, II, XX, 54, BA 4/2, p. 325-327.

24 *L'ordre*, II, XX, 54, BA 4/2, p. 329 : « Ici prit fin notre discussion et, tous joyeux et dans une grande espérance, nous rompîmes notre réunion, alors que déjà on nous avait apporté de la lumière pour la nuit ».

25 Tarcisius J. Van Bavel, *Recherches sur la christologie de saint Augustin*, Fribourg, Éditions Universitaires, 1954, p. 119.

de reconnaissance[26] ». Cette joie ne reste pas sans questionner Augustin lui-même qui se rend compte que l'on riait de son exagération : « Je me réjouissais peut-être inconsidérablement[27] ». La vivacité de l'expression des sentiments de l'Hipponate est effective. Albert Verwilghen signale qu'il y a chez Augustin un besoin « profondément ressenti de communiquer avec son auditoire[28] », d'où la vive expression de ses sentiments. Il brûle du désir de partager ses idées avec ses amis.

Les *Confessions* et la dialectique des pleurs et des rires

Si les *Dialogues philosophiques* sont perçus comme une amorce à la pensée d'Augustin, voyons comment les *Confessions* – ouvrage de mise en valeur des sentiments - confirment ce qu'ils présentaient déjà de manière embryonnaire avec l'hypothèse de Christine Mohrmann : « la structure même de la phrase augustinienne a changé après sa conversion[29] ». Quel serait l'impact de sa conversion sur la part émotionnelle dans les *Confessions* ? Certes, l'idée des *Confessions* pousse à livrer ses affects. De fait, la *confessio* est la parole de soi sur soi qui traduit un aveu, un regret, une merveille ou un exploit. Elle est une parole partagée. La forme rhétorique est ainsi tournée vers un mot de soi sur soi[30]. Le cœur se dévoile. Mais alors, faut-il y voir une légèreté de type intellectuel d'Augustin dans la traduction de ses sentiments en mots ? Augustin nous livre le cœur de son intime à travers son aveu. L'enthousiasme se fait ressentir. L'évêque dit aussi son agacement envers la croyance manichéenne : « Dans l'ignorance de ces principes, je riais de tes saints serviteurs et prophètes […] Je n'arrivais qu'à te faire rire de moi, qui insensiblement m'étais laissé peu à peu amener à des niaiseries, à croire que la figue pleure quand on la cueille, pleure avec la branche, sa mère, des larmes de lait[31] ». Mais Augustin livre aussi ses premières impressions devant l'Écriture Sainte, entre dégoût et indifférence : « Je n'étais pas en état de pénétrer en elle, ou d'incliner la nuque pour progresser avec elle. Car, ce que j'en dis maintenant, je ne l'ai pas senti alors, quand je me suis appliqué à ces Écritures. […] Pourtant, elles étaient faites pour grandir avec les petits ; mais moi

26 *L'ordre*, I, VI, 16, BA 4/2, p. 109-111.

27 *L'ordre*, I, VIII, 21, BA 4/2, p. 121.

28 Albert Verwilghen, « Rhétorique et prédication chez S. Augustin, dans *Nouvelle Revue Théologique*, n. 120, 1998, p. 237.

29 Christine Mohrmann, « Saint Augustin écrivain », dans *Recherches Augustiniennes*, n. 1, 1954, p. 45.

30 Jean-Luc Marion, *Au lieu de soi. L'approche de saint Augustin*, Paris, PUF, 2008, p. 73.

31 *Confessions*, III, X, 18, BA 13, p. 397 ; *Confessions*, IX, IV, 8-9, BA 14, p. 85-87 : « Quelle indignation de moi, violente, âpre et douloureuse, contre les manichéens ! […] Je me mis à frémir de crainte, et au même instant à bouillir d'espérance et de transports de joie dans ta miséricorde ».

dédaigneusement je refusais d'être petit, et, gonflé de morgue, je me voyais grand[32] ». Puis se rajoute un émoi de douleur, fruit de la lecture des *Psaumes* : « Je fis retentir bien des cris, lourds et vigoureux, tant je souffrais de mes souvenirs. [...] Comme j'étais ému, mon Dieu, moi qui avais appris déjà à me mettre en colère contre mon passé, afin de ne plus pécher à l'avenir[33] ».

D'un côté, le sentiment affectif traduit la relation d'Augustin avec l'ordre et la vérité. L'enjeu est de jouir de ce qui est bien ; de l'autre, regrettant son passé et parlant de sa mère, il dit : « Je pris plaisir à pleurer *devant toi*, sur elle et pour elle, sur moi et pour moi. Je lâchai les larmes que je retenais, pour les laisser couler autant qu'elles voudraient[34] ». Mais saint Augustin n'hésite pas à mettre en avant l'effet produit par la lecture de l'*Hortensius* de Cicéron qui le renseigne davantage sur la Sagesse et la Vérité et qui changera sa manière de voir (de sortir)[35] : « C'est l'immortalité de la sagesse que je convoitais dans un bouillonnement du cœur incroyable[36] ». Le cœur met en musique le ressenti de la raison.

Par ailleurs, l'évêque fait part de son émerveillement à travers un vocabulaire polysémique : *gaudium*, *felicitas*, *iubilatio*, *laetitia* ou *delectatio*. L'emploi du terme *laetitia* revêt d'une connotation assez précise : *laetitia* est la manifestation d'une joie souvent extérieure, d'une allégresse que procurent les réalités sensibles. Mais « dans de nombreux textes *laetitia* est exprimée à l'aide du thème de l'ivresse, celle du corps mais aussi, dans une tradition spirituelle et chrétienne très riche, celle de l'esprit. Cela révèle bien le caractère léger et allègre de la joie qu'exprime la *laetitia*[37] ». Ainsi, on voit Augustin faire part de sa rencontre avec un mendiant plaisant : « Lui était joyeux (*ille laetabatur*), moi j'étais anxieux (*ego anxius eram*), lui tranquille, moi tremblant[38] ». La *laetitia* qui n'a pas qu'un caractère éphémère, peut désigner aussi une sobre ivresse, une allégresse causée par la rencontre avec Ambroise, « un homme bienveillant ». Ce qui est enivrant dans cette rencontre, c'est le vin de la Parole de Dieu que lui apporte

32 *Confessions*, III, V, 9, BA 13, p. 377 ; Lactance partage le même sentiment en se justifiant que les savants et intellectuels trouvent le niveau stylistique des textes biblique trop bas et que les prophètes n'employaient que le niveau du bas peuple ; cf. Lactance, *Institutiones* 5, 1, 15-18. C'est aussi l'argument de Porphyre contre le texte biblique. Voir Pierre de Labriolle, *La réaction païenne. Étude sur la polémique anti-chrétienne du 1er au VIe* siècle, Paris, Éditions du Cerf, 2005, p. 343-347.

33 *Confessions*, IX, IV, 9-10, BA 14, p. 89.

34 *Confessions*, IX, XII, 33, BA 14, p. 131-133.

35 Peter, Brown, *Augustine of Hippo. A biography*, Berkeley-Los Angelos, California UP, 1967, p. 169.

36 *Confessions*, III, IV, 7, BA 13, p. 375.

37 Anne de Saxcé, *Saint Augustin et la langue des affects*, *op. cit.*, p. 73.

38 *Confessions*, VI, VI, 9, BA 13, p. 536-537.

Ambroise (*Conf.* V, XIII, 23). L'ivresse évoque la joie chez Augustin et cache la présence de l'Esprit Saint. Il s'agit de vin spirituel que provoque la rencontre avec Dieu et qui projette dans l'*amor*, expression de la vérité ineffable, car « *affectus sunt, amores sunt* » (*Conf.* XIII, 7, 8). La douceur de l'amour nous porte afin que nous tenions le cœur vers le Seigneur.

Le cœur s'exprime par le gémissement qui permet de s'intéresser à la dimension affective. Ainsi, le gémissement n'est pas qu'un son extérieur mais dit ce que la voix ne peut déclarer. Le *soupirare in* porte la tension d'Augustin vers une réalité supérieure, réelle et vivante. Le gémissement conduit au désir de Dieu, à l'amour du vrai : « À présent mon gémissement est témoin que je me déplais à moi-même ; alors toi, tu resplendis et tu plais, tu es aimé et désiré[39] ». Ainsi se dessine une renaissance du sujet, purifiée par les larmes et lamentations. Le gémissement est l'acte de transformation de l'être orienté vers l'espérance. Le cœur qui gémit cherche à se reposer en Dieu.

Enfin, la famille est le lieu où se vivent les émotions. Étant baptisé en même temps que son fils Adéodat, Augustin déclare avoir pleuré dans les hymnes et face à l'admirable douceur qu'il goûtait : « La vérité se distillait dans mon cœur ; et de là sortaient en bouillonnant des sentiments de piété, et des larmes roulaient et cela me faisait du bien de pleurer[40] ». Angoissé de chagrin et de douleur émanant de son cœur devant la dure réalité de la mort de l'un de ses amis, il s'exprime : « Cette douleur ténébra mon cœur, et partout je ne voyais que mort[41] ». Il dit également son indignation et son incompréhension devant la maladie de Monique « tant l'âme humaine a de peine à comprendre les choses divines » (*Conf.* IX, XI, 28) et ne refoule pas ses larmes : « Je lui fermais les yeux, et dans mon cœur s'amassaient les flots d'une immense tristesse qui allait s'écouler en flots de larmes[42] ». Puis le jour de la sépulture de sa mère, Augustin était « accablé secrètement par la tristesse » (*Conf.* IX, XI, 32) ; il priait, il souffrait et se soulage : « Je pris plaisir à pleurer devant toi, sur elle et pour elle, sur moi et pour moi[43] ».

39 *Confessions*, X, II, 2, BA 14, p. 143 ; cf. Jean-Louis Chrétien, 2002, *Saint Augustin et les actes de parole*, Paris, PUF, p. 250.

40 *Confessions*, IX, VI, 14, BA 14, p. 97

41 *Confessions*, IV, IV, 9, BA 13, p. 421.

42 *Confessions*, IX, XII, 29, BA 14, p. 125 ; voir dans Michel Fédou, « Augustin et la mort de sa mère (*Confessions*, IX, 10, 26-13, 27) » 2017, voir dans Clémentine Bernard-Valette *et al.* (dir.), *Nihil veritas erubescit. Mélanges offerts à Paul Mattei par ses élèves, collègues et amis*, Turnhout, Brepols, Instrumenta Patristica et Mediaevalia, n. 74, p. 123-135.

43 *Confessions*, IX, XII, 33, BA 14, p. 133.

Conclusion

Les sentiments jouent un rôle libérateur chez Augustin. Ils permettent de le comprendre au plan affectif. Par eux, il lutte contre les passions de l'âme afin de tendre vers les choses intelligibles. Le statut stylistique des sentiments dans les textes augustiniens d'après sa conversion est analysé par Damien Boquet, qui avance l'hypothèse selon laquelle après 388, s'ouvre une étape nouvelle dans sa vie où les sentiments requièrent « une légitimité pour exprimer une pensée qui avait évolué[44] ». Dans cette perspective, Augustin aborde ses excès d'humour et de colère, son indignation de la mort de sa mère, la joie de sa conversion. Les passions ne seraient donc pas porteuses de la vie affective sans rationalité comme l'indiquaient les stoïciens, mais sont l'écho de la rationalité au contact du réel. La *laetitia* est une joie qui se partage.

Bibliographie

AUGUSTIN, *Confessions*, XX, 26, texte de l'édition de Martinus Skutella, introduction et notes par A. Solignac, trad. de E. Tréhorel et C. Bouissou, Paris, Éditions Desclée de Brouwer, BA 14, 1962.

BAVEL, Van Tarcisius, J., *Recherches sur la christologie de saint Augustin*, Fribourg, Éditions Universitaires, 1954.

BERNARD-VALETTE, Clémentine, *et al.* (dir.), *Nihil veritas erubescit. Mélanges offerts à Paul Mattei par ses élèves, collègues et amis*, Turnhout, Brepols, Instrumenta Patristica et Mediaevalia, N°. 74.

BOQUET, Damien, *L'ordre de l'affect au Moyen-âge. Autour de l'anthropologie affective d'Aelred Rievaulx*, Caen, Publications du CRAHM, 2005.

BROWN Peter, *Augustine of Hippo. A biography*, Berkeley-Los Angelos, California UP, 1967.

BOUTON-TOUBOULIC, Anne-Isabelle, « *Affectus sunt, amores sunt* : saint Augustin ou les passions revisitées », dans Isabelle BOEHM *et al.* (dir.), *L'Homme et ses Passions*. Actes du XVII[e] Congrès international de l'Association Guillaume Budé organisé à Lyon du 26 au 29 aout 2013, Paris, Les belles Lettres, 2016, p. 483-498.

BURT, Donald X., « Augustine on the Authentic Approach to Death », dans *Augustinianum*, n. 28, p. 527-563.

CANDAU, Joël, « Du sensible », dans GEFEN Alexandre (dir.), *Un monde commun. Les savoirs des sciences humaines et sociales*, Paris, CNRS Éditions, 2023.

CHRÉTIEN, Jean-Louis, *L'Inoubliable et l'inespéré*, Paris, Éditions Desclée de Brouwer, 2000.

44 Damien Boquet, *L'ordre de l'affect au Moyen-âge. Autour de l'anthropologie affective d'Aelred Rievaulx*, Caen, Publications du Crahm, 2005, p. 81-82.

CHRÉTIEN, Jean-Louis, *Saint Augustin et les actes de parole*, Paris, PUF, 2002.

FÉDOU, Michel, « Augustin et la mort de sa mère (*Confessions*, IX, 10, 26-13, 27) » 2017.

GIRARD, Jean-Michel, *La mort chez Augustin. Grandes lignes de l'évolution de la pensée, telle qu'elle apparaît* 1988, *dans ses traités*, Fribourg, Éditions Universitaires, 1992.

LABRIOLLE, Pierre, de, *La réaction païenne. Étude sur la polémique anti-chrétienne du 1er au VIe* siècle, Paris, Éditions du Cerf, 2005.

MADEC, Goulven, *Augustin et la philosophie. Notes critiques*, Paris, Institut d'Études Augustiniennes, IEA, 1996.

Madec, Goulven, « L'historicité des *Dialogues* de Cassiciacum », dans *Revue des Études Augustiniennes*, n. 32, 1986, p. 207-231.

MARION, Jean-Luc, *Au lieu de soi. L'approche de saint Augustin*, Paris, PUF, 2008.

MOHRMANN, Christine, « Saint Augustin écrivain », dans *Recherches Augustiniennes*, N° 1, 1954.

MORANA, Cyril, « L'éthique stoïcienne des sentiments : ''*Amor, Amiticia,* philantropia'' », dans *Revue de Philosophie Ancienne*, n. 15, 1997, p. 190.

SAXCÉ, Anne de, *Saint Augustin et la langue des affects*, Paris, Éditions J. Vrin, 2024.

VERWILGHEN, Albert, « Rhétorique et prédication chez S. Augustin, dans *Nouvelle Revue Théologique*, n. 120, 1998.

Notice biographique

Valerry Wilson est prêtre, docteur en Patristique (Université de Lorraine) et en philosophie (Université catholique de Lyon). Il est l'auteur de plusieurs ouvrages et articles sur les pères de l'Église, notamment Origène, Athanase et Augustin. Il est également chargé de cours à l'Institut catholique d'études supérieures de La Roche sur Yon.

INTER-LIGNES

NUMÉROS PARUS

Mythes et symboles ..... 10 €
(automne 2007), 107 p.

Orphée entre soleil et ombre ..... 15 €
(mars 2008) numéro spécial, 169 p.

L'Héritage en question(s) ..... 20 €
(janvier 2009) Numéro spécial, 429 p.

Horizons Le cléziens ..... 20 €
(avril 2009) Numéro spécial, 354 p.

Cinémas ..... 10 €
(automne 2009) 105 p.

Représentations de l'exil ..... 15 €
(printemps 2010) 249 p.

Lectures bibliques
Des chemins du cœur à l'Apocalypse ..... 10 €
(automne 2010) 195 p.

Musique et cinéma. Harmonies et contrepoint ..... 15 €
(décembre 2010) Numéro spécial, 336 p.

Ville(s) et identité(s) ..... 10 €
(printemps 2011) 191 p.

Ville(s) et imaginaires ..... 15 €
(automne 2011) 345 p.

Le dessin animé ou les métamorphoses du réel ..... 15 €
(janvier 2012) Numéro spécial, 330 p.

(D')Écrire le contemporain ..... 15 €
(automne 2012) 216 p.

Nationalisme et Arts ..... 15 €
(printemps 2013), 236 p.

Chemin, cheminement ..... 20 €
(janvier 2013) numéro spécial, 161 p. avec CD

Que sont les Prix Nobel devenus ? ..... 15 €
(printemps 2013) 177 p.

Le chevalier de l'écrit à l'écran ..... 15 €
(automne 2013) 169 p.

L'argent ..... 15 €
(printemps 2014) 155 p.

Haïti : la révolte en mots et en couleurs ..... 15 €
(automne 2014) 180 p.

La Grande Guerre ..... 15 €
(printemps 2015) 252 p.

Territoires de l'écran. Territoires inter-dits ..... 15 €
(automne 2015) 331 p.

Les arts et le carcéral ..... 15 €
(printemps 2016) 282 p.

Aromates, Épices et Imaginaire ..... 15 €
(automne 2016) 187 p.

Rire Ici et Là ..... 15 €
(printemps 2017) 330 p.

L'Arbre/El Árbol ..... 15 €
(automne 2017) 229 p.

Les écrivains du ciel ..... 15 €
(printemps 2018) 147 p.

Il était une fois Walt Disney ..... 15 €
(automne 2018) 263 p.

L'innovation pédagogique pour enseigner la prononciation en français langue étrangère ou seconde ..... 15 €
(printemps 2019) 249 p.

La créativité inconsciente des « Années folles » 1920-1929
(automne 2019) format pdf et e.book

Les métamorphoses culturelles
(printemps 2020) format pdf et e.book

Francophonies et Migrations
(automne 2020) format pdf et e.book

Miscellanées
(printemps 2021) format pdf et e.book

Crises, mutations, recompositions
(Automne 2021) format pdf et e.book

Autour de Louis Massignon
(printemps 2022) format pdf et e.book

Littérature et environnement
(Automne 2022) format pdf et e.book

Migration au féminin
(Printemps 2023) format pdf et e.book

Francophonie(s) africaine(s) : langues, cultures et identités au prisme de l'interculturel
(Automne 2023 - Printemps 2024) format pdf et e.book

Sacré et divin : quelles frontières ?
(Automne 2024) format pdf et e.book

La recherche sensible : la place de l'esthésiologie dans la recherche littéraire et appliqué
(Printemps 2025) format pdf et e.book

AUTOMNE 2025

À l'heure où l'intime devient un espace de création et de pensée, ce numéro 35 d'*Inter-Lignes* explore les nouvelles formes par lesquelles artistes et écrivains se racontent.

Ni simple autobiographie, ni pure fiction, le « je » contemporain se déploie entre vécu personnel, réflexion critique et engagement esthétique.

À travers l'étude de pratiques littéraires, performatives ou encore visuelles, il s'agit donc de mettre en lumière un sujet pluriel, mouvant, traversé par l'autre autant qu'il se crée lui-même.

Du « geste » de la traduction à la performance scénique, de la jalousie autopsiée à l'exil reconfiguré, des voix marginalisées aux explorations féministes, se dessine un « je » autothéorique : un sujet qui pense sa propre histoire en la racontant, qui fait de l'intime un lieu de savoir, de résistance, de création.

RÉDACTION ET ADMINISTRATION
Presses universitaires de l'Institut catholique de Toulouse,
31 rue de la Fonderie, BP7012,
31068 Toulouse Cedex 7

Publication
de l'institut Catholique de Toulouse
www.puict.fr/interlignes

ISSN 2740-9147