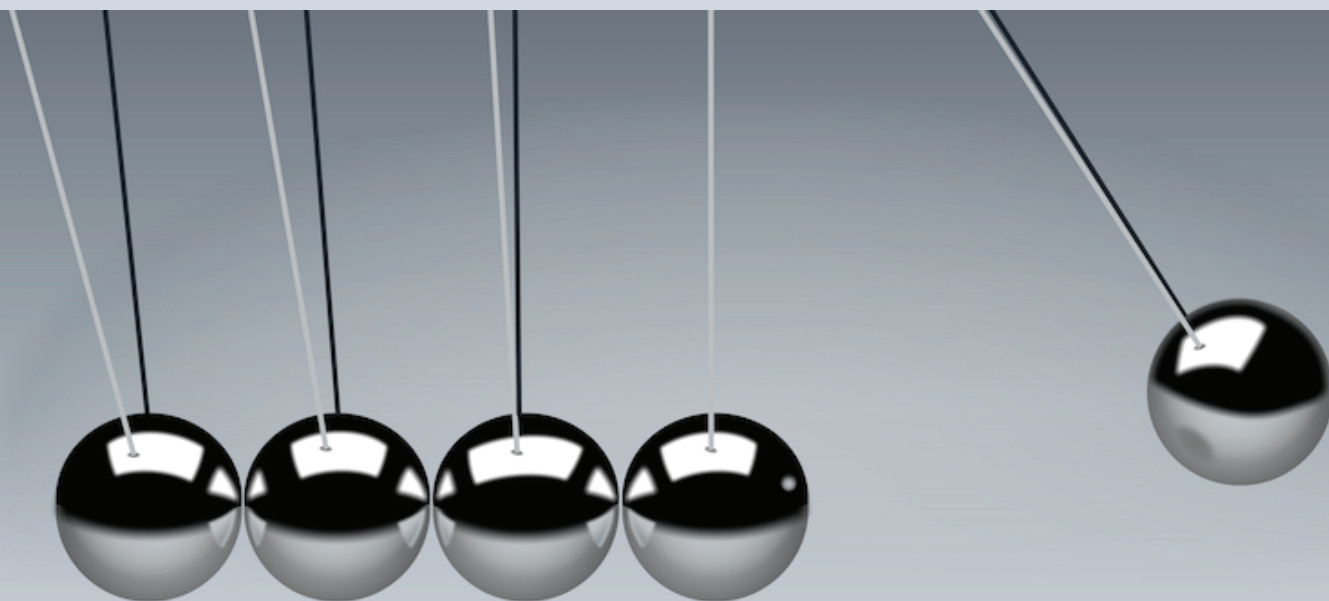

Journées Doctorales des Humanités 2018
Université de Haute-Alsace
Mulhouse



Intervention(s)

Dialogues Mulhousiens





Numéro 3
Janvier 2019
ISSN 2496-0004
<http://dialogues.hypotheses.org/>

Le présent numéro est issu des Journées Doctorales des Humanités qui se sont tenues à l'Université de Haute-Alsace du 31 mai au 1^{er} juin 2018.

Le Comité d'organisation des Journées Doctorales des Humanités (JDH 2018) était présidé par Régine Battiston (Responsable des Formations Doctorales en Sciences Humaines et Sociales de l'Université de Haute-Alsace) et formé par des doctorants, post-doctorants et enseignants-chercheurs relevant des différents laboratoires des Écoles Doctorales 101, 519 et 520. Les Journées Doctorales des Humanités sont thématiques, le sujet de l'année 2018 est *Intervention(s)*.

La dernière partie des Journées doctorales a été consacrée à des conférences plénières tenues dans le cadre du Doctorat d'Études Supérieures Européennes (DESE), dont la thématique annuelle portait sur *Le Roman policier dans la littérature européenne*. L'organisation de cette dernière séance a été assurée par Régine Battiston, Tania Collani (Coordinatrice du DESE à l'Université de Haute-Alsace) et Bruna Conconi (Université de Bologne, coordinatrice du consortium DESE).

Le travail rédactionnel du présent volume a été assuré par l'équipe de rédaction de *Dialogues Mulhousiens* (<http://dialogues.hypotheses.org/>), un espace scientifique consacré à la réflexion sur la recherche par la recherche des jeunes chercheurs gravitant autour de l'espace mulhousien. L'équipe de rédaction est chapeautée par Régine Battiston et Inkar Kuramayeva, la revue/plateforme est dirigée par Tania Collani.

Toutes les contributions ici publiées ont été soumises à un processus de relecture et d'évaluation mené par le comité scientifique des JDH 2018, coordonné par Régine Battiston.

Journées Doctorales des Humanités 2018
Université de Haute-Alsace

Intervention(s)

sous la direction d'Inkar Kuramayeva et Régine Battiston



Dialogues Mulhousiens

ISSN 2496–0004

Janvier 2019

Conception de couverture : Inkar Kuramayeva

<https://dialogues.hypotheses.org/>

Préface

Régine Battiston
Université de Haute-Alsace
ILLE (EA 4363)

Pour citer cet article : Régine Battiston, « Préface », in *Dialogues Mulhousiens*, n° 3, *Intervention(s)*, Journées Doctorales des Humanités 2018, sous la direction d'Inkar Kuramayeva et Régine Battiston, janvier 2019, p. 5-8 (version en ligne, <http://dialogues.hypotheses.org/>).

Les Journées Doctorales des Humanités, qui s'inscrivent en 2018 dans une tradition de treize années de rencontres annuelles, ont eu lieu fin mai et ont couronné l'année universitaire de recherche doctorale sur la thématique *Intervention(s)*. Des doctorants des Universités de Haute-Alsace, de Strasbourg, de Bologne, de Lorraine et de Dijon ont participé à ces journées d'étude. Plusieurs exposés liminaires de spécialistes issus de différents domaines ont accompagné leur réflexion selon des axes majeurs. Les jeunes chercheurs ont trouvé ici un espace d'échange avec leurs aînés et leurs collègues, parfois sur des questions très pointues, pour cerner au plus près les différents aspects du concept *d'intervention(s)*.

Au sein de ces Journées Doctorales s'insèrent, comme le veut la tradition, les travaux de la thématique annuelle du DESE (Doctorat d'Études Supérieures Européennes), réseau d'excellence européen, dont notre université est partenaire. Cette année elle a porté sur *Le Roman policier dans la littérature européenne*. Les sujets proposés par les spécialistes invités se sont intégrés comme à l'unisson dans la thématique-cadre des Journées Doctorales. Dans le monde du crime et du côté noir de la vie les *interventions* sont plus que multiples.

Les contributions de notre volume ont été retenues sur le niveau scientifique et l'innovation qu'elles constituent ; certaines présagent déjà du haut niveau atteint par les contributeurs-doctorants et elles permettront une poursuite des échanges à travers la lecture et la réflexion dans une perspective de coopération future avec les jeunes chercheurs en devenir.

Ce volume est placé sous le haut patronage du cinéaste français Jean-Pierre Prévost, grand ami d'André Gide et de sa fille Catherine. Ses nombreux téléfilms et séries télévisées qui ont fait le bonheur de notre jeunesse et son apport au monde artistique, dont son intervention dans la valorisation de la mémoire de Gide et de ses proches, sont à souligner ici. Sa contribution qui s'adresse directement à chacun des lecteurs sur le mode de la confidence amicale, retrace sa rencontre avec le patrimoine gidien, son apport à son milieu artistique et littéraire et dévoile aussi quelques aspects des coulisses de son travail de cinéaste : créer une œuvre d'art à partir d'un matériau lui-même artistique, comment s'effectue le tournage et le montage de ce type de document, sans oublier l'écriture du scénario, sans lequel rien n'existerait. Nous sommes reconnaissants à Jean-Pierre Prévost pour sa participation à notre travail scientifique, à l'ouverture inédite vers un milieu artistique peu connu que constitue le cinéma et pour les riches échanges scientifiques qu'il a occasionnés lors de son passage dans notre université en mai 2018.

La notion d'intervention(s) qui paraît au premier abord assez aride, se décline pourtant dans nombre de domaines où ses illustrations sont pertinentes et nécessaires, voire efficaces. La première partie de ce volume montre les actions entre différents partenaires et en introduction Loïc Chalmel propose une étude sur l'Éducation Thérapeutique du Patient (ETP), qui promet d'ouvrir de nouvelles perspectives de recherche et d'action pour les didacticiens et les soignants. Éduquer les patients est un concept récent et encore peu connu, qui interroge les pratiques des soignants et l'observance des patients. Cet article explique la mise en œuvre de ce concept tant au niveau des compétences nécessaires de la part des acteurs humains que des moyens à mettre en œuvre. Le concept d'intervention est aisément déclinable sur le plan juridique et Marie-France Steinlé-Feuerbach oriente sa contribution vers le domaine des catastrophes et accidents collectifs, dont elle est grande spécialiste. Elle examine les interventions post-événementielles des victimes et des associations d'aide et de défense, pour tenter d'expliquer que leur mode de fonctionnement conduit parfois, lors de croisements d'interventions, à une confusion de leurs rôles respectifs. Dans une continuité juridique, la contribution de Marion Maillard traite de la prise en charge des accidents par les services de secours des pompiers, dont la majorité sont volontaires. Sa réflexion porte sur le potentiel d'un centre de secours à évaluer le nombre d'interventions et la disponibilité de ses agents, pour que le délai d'intervention soit acceptable. En arrière-plan on mesure les enjeux économiques, politiques, sanitaires et sociaux, dans un monde où la quantification statistiques et les contraintes budgétaires sont les étalons de mesure absolus. Dans l'industrie aussi les interventions sont un domaine en développement et Lisa Jeanson, experte en ergonomie, tente de préciser comment intervient un ergonomiste dans le domaine de la charge cognitive. Ce domaine difficile à cerner et à évaluer dans le cas de travaux d'assemblage dans l'industrie de montage en mécanique automobile, propose un intéressant champ d'étude des activités non prévues par le système d'organisation. Elle constate la délicatesse de ce sujet très récent et peu appréhendé par les concepteurs et les décideurs, et les non moins délicates conditions de mise en œuvre auprès des opérateurs. La musique a de multiples vertus, c'est l'une d'elle que présente Katia Abou Nasr en montrant comment les interventions musicales à travers une pratique instrumentale, ont une influence sur les pratiques éducatives et sociales. Son exposé sur le projet Démonstrateur éclaire un dispositif d'éducation musicale et orchestrale à vocation sociale, par un partenariat entre l'Éducation Nationale, la ville de Mulhouse et la Philharmonie de Paris. La finalité de ce dispositif réside dans un projet de démocratisation culturelle.

Dans une deuxième partie, inscrite sous l'égide de la politique et de l'intervention, Victoria Hibschr met en lumière l'intervention du juge d'application des peines dans le suivi des condamnations pénales. Garant de l'effectivité des peines prononcées, il se partage entre l'accompagnement individualisé vers la réinsertion et le problème de l'augmentation de la population carcérale. Cette étude pose aussi une question sous-jacente liée à ce contexte, qui concerne l'intérêt même de cette peine, sujet qui fera réfléchir autant qu'il divise déjà le monde politique. Dans le même domaine de l'interrogation, Lucie Chicot propose une réflexion sur l'opportunité d'une intervention du législateur européen dans le divorce des couples binationaux, en raison de l'état de la réglementation actuelle et de ses manques. Si plusieurs règlements européens permettent aux juges nationaux de déterminer la loi applicable ainsi que la juridiction compétente pour la mise en œuvre d'un mode de divorce, dans les faits divers aspects du divorce international ne sont pas couverts par un texte de loi. Ils concernent le mariage des couples de même sexe et l'augmentation des divorces en mode privé en Europe. En matière bancaire, le concept d'intervention a fait florès depuis la crise de

2009, qui a montré que l'Union Européenne (UE) était mal équipée pour prévenir, détecter et remédier aux défaillances bancaires. Mariia Domina Repiquet propose une analyse de l'intervention de la Banque centrale européenne (BCE) en tant que moyen de parvenir à la stabilité financière au sein de l'UE. Elle évoque le Mécanisme Unique de Surveillance qui a été créé en 2013 et qui permet à la BCE de superviser et de sanctionner directement toutes les banques de la zone euro — et les possibilités de ses applications. Amadou Keita étudie un sujet éminemment politique. Depuis les années 1980, l'apport des émigrés est l'une des principales sources de revenus importants de la ville de Matam et de leur zone de départ, la vallée du fleuve Sénégal. Leur intervention économique se mesure par les transferts d'argent permettant la prise en charge du quotidien de la famille restée au pays. Il se pose très justement la question de l'impact des sommes injectées dans le tissu économique de cette région très précarisée par le retrait de l'État et de l'efficacité des mesures mises en place à distance par ces mêmes travailleurs émigrés. David Bourgeois aborde aussi une question de pouvoir, mais au Moyen-Âge, à travers celui du contrôle de l'exploitation des mines polymétalliques (argent, cuivre, plomb). Il montre, à travers l'exemple du sud du Rhin supérieur, que lorsque le pouvoir souverain assouplit peu à peu son contrôle pour accentuer la mise en valeur du patrimoine économique souterrain, apparaît à partir du XV^e siècle une forme économique qui produit de la richesse sur un mode précapitaliste, avec toutes les conséquences que ceci engendre, en termes de relations entre les différents pouvoirs et les marchés économiques.

En ouverture du chapitre III placé sous le sceau des interventions dans le domaine de l'Écriture, Marine Parra dont le domaine de recherche est l'histoire éditoriale, propose une étude à partir d'un recueil d'épithètes publié au XVII^e siècle, qui consiste à opérer un relevé de différentes interventions apposées sur l'œuvre. Elle identifie les acteurs qui apposent successivement leur marque sur l'ouvrage dans une intervention liée au domaine de compétence de chacun d'eux. Ceci permet de cerner de plus près l'histoire littéraire et culturelle des œuvres d'Ancien Régime. Toujours dans le domaine de la littérature, Paola Fossa s'intéresse au rôle majeur de la presse littéraire et culturelle dans la diffusion des nouveautés littéraires au début du XX^e siècle. Les échanges parmi les intellectuels des pays européens passent souvent à travers leurs contributions directes ou indirectes aux périodiques étrangers. Dans son étude, elle s'attache à montrer la présence de la littérature italienne dans les revues françaises et aussi dans la réciprocité, la reconnaissance d'André Gide dans les revues italiennes. Nicolò Zaggia essaie de répondre dans son article à la grande question des caractéristiques de l'originalité poétique, dont deux sont fondamentales : quels sont les facteurs qui permettent à un texte d'entrer dans l'histoire littéraire d'un pays ? Et une fois admis dans cette tradition, est-il possible d'identifier l'élément qui détermine l'unicité de cette œuvre à l'égard des autres parutions précédentes et futures ? Son questionnement propose des concepts qu'il vérifie par des exemples concrets. Jordan Scheubel se penche sur les interventions auctoriales dans l'œuvre de Samuel Beckett. Il étudie ce phénomène dans la pièce *Not I*, traduite de l'anglais au français et adaptée pour la télévision. Ce changement de langue et de medium engendre un processus artistique du mal dire, consistant à recommencer sans cesse l'échec de la parole, en répétant la tentative par les mots et permettant la vue par l'image. L'intervention auctoriale peut ainsi dépasser le cadre de son action ponctuelle dans un processus artistique. Xinxin Ma s'intéresse au rôle de la Médiation du Vide Médian dans les romans de François Cheng. Elle constate que l'écrivain, qui a introduit le concept en France, ne l'a pas cantonné à la sphère de l'explication théorique, mais l'a aussi utilisé dans sa création artistique via la pratique de la calligraphie, de la poésie et du roman. L'article montre le rôle de la médiation du Vide

médian dans les trois œuvres romanesques de Cheng, en mettant l'accent sur sa fonction d'intermédiaire qui assure l'harmonisation et la transformation des choses. Dans un article à mi-chemin entre la philosophie et la psychanalyse, Zahra Kandeh Kar montre les représentations d'enfance dans la poésie de Sohrab Sepehri (1928-1980) comparée à celle de William Wordsworth (1770-1850), dans une convergence particulière de la sublimité kantienne et du désir lacanien. Elle remarque, entre autre, que dans les exemples retenus, l'enfance est une intervention sur l'âge adulte, qui permet, à la maturité, une prise de conscience de la nature profonde des choses, sans constituer un retour à un passé paisible. Walter Alberisio constate que la littérature portugaise, en dehors des grands auteurs reconnus au niveau international, reste assez peu connue. La faute en incombe à la censure politique dans le passé et cet article montre, à travers des exemples ciblés, l'éventail de ses interventions sur les auteurs et les textes et leurs conséquences. Il compare aussi cette situation délétère avec l'état de la littérature depuis la fin de la dictature. Erik Avert inscrit sa contribution dans le domaine de l'événement, inventé par George Brecht. Il retrace la méthode de l'artiste et ses inspirations issues du quotidien. Si l'art de Brecht a plus pour objectif d'observer que de faire, il opère une intervention sur le spectateur, qui peut devenir créateur et réalisateur de cet événement, lorsque celui-ci est donné.

Le quatrième et dernier chapitre de ce volume se focalise sur les *interventions* dans les domaines du crime et de l'enquête policière. Le sujet du *Roman policier dans la littérature européenne*, que le DESE a proposé à l'étude à ses doctorants, est un champ littéraire à multiples facettes, en constate évolution et bien ancré dans l'air du temps. Les collections noires et festivals de ce genre sont très nombreux et de grands spécialistes en études littéraires étudient les rouages de la machine romanesque qui captive tant les lecteurs de tous âges. Les trois spécialistes invités à la table des intervenants, travaillent tous dans des domaines connexes. Dominique Meyer-Bolzinger, spécialiste de Sherlock Holmes et de Maigret, dissèque la scène finale du roman policier, où le détective décrit son enquête et révèle la solution de l'énigme. Elle explique comment cette scène porte des enjeux essentiels du genre, autour des questions de structure narrative et de clôture du récit, pour montrer un changement d'état au niveau du lecteur-détective. Et elle souligne des transformations de la scène finale dans les romans contemporains de ce genre si prisé. Maryse Petit s'intéresse aux codes qui régissent le genre policier et aux transgressions qui ont permis l'évolution du genre. Celle-ci passe aujourd'hui par des questions politiques, historiques, urbanistiques qui permettent de générer dérives et tragédies, et d'approfondir les aspects psychologiques de tous les protagonistes. Actuellement l'enjeu pour un auteur de ce genre est d'allier l'élaboration d'une énigme à résoudre et la mise en question d'un panorama social. La contribution de Felipe Aparicio clôt notre tour d'horizon du roman à suspense par une approche en deux temps. Une vision panoramique et chronologique, depuis la fin du XIX^e siècle jusqu'à nos jours, permet de mesurer comment le roman policier à enquête en est venu à occuper une place centrale dans le champ littéraire romanesque espagnol. Le second volet présente le cas du romancier Eugenio Fuentes, figure de proue dans le roman noir ibérique contemporain et de son personnage fétiche, le détective privé Ricardo Cupido, qui casse les codes en renouvelant le genre, sans pourtant oublier la tradition.

André Gide : un petit air de famille

Faire un film (et un album de photos) avec Catherine Gide sur son père

Jean-Pierre Prévost
Cinéaste

Pour citer cet article : Jean-Pierre Prévost, « *André Gide : un petit air de famille. Faire un film (et un album de photos) avec Catherine Gide sur son père* », in *Dialogues Mulhousiens*, n° 3, *Intervention(s)*, Journées Doctorales des Humanités 2018, sous la direction d'Inkar Kuramayeva et Régine Battiston, janvier 2019, p. 9-15 (version en ligne, <http://dialogues.hypotheses.org/>).

Résumé

Le cinéaste Jean-Pierre Prévost, après avoir réalisé un film sur André Gide (dans la série d'émissions « Un siècle d'écrivains » et des expositions sur l'écrivain), a aussi tourné un film plus personnel sur André Gide et sa fille Catherine : *André Gide, un petit air de famille*. Ce film, qui devait être destiné aux proches, connaît un beau succès. Il est un bel hommage et un magnifique témoignage de confiance, et il est devenu pour tous les lecteurs de Gide un témoignage pour l'Histoire.

Mots-clés : André Gide, Catherine Gide, film documentaire, *Un siècle d'écrivains*.

Abstract

André Gide, un petit air de famille. *Making a Film (and a Photo Album) with Catherine Gide about Her Father*

After having produced a film about André Gide (in the series of programs “Un siècle d'écrivains” and exhibitions about the writer), filmmaker Jean-Pierre Prévost also made a more personal film about André Gide and his daughter Catherine: *André Gide, un petit air de famille*. First intended to be shown only to close family, it had a great success. This movie is a nice tribute and an eloquent proof of confidence. For all the readers of Gide, this film marked the history.

Keywords: André Gide—Catherine Gide—documentary film—*Un siècle d'écrivains*.

Je dois d'abord dire que j'ai passé 40 ans de ma vie à réaliser des films, aussi bien des documentaires que des reportages ou des fictions. C'est donc à travers ma modeste expérience de cinéaste que je vous propose le témoignage et l'échange de ce soir, consacré à la conception du film intitulé : *André Gide, un petit air de famille*. La base de tout projet de réalisation d'un film documentaire est d'abord la conjonction de deux rencontres. Rencontre avec une personne, avec un personnage, avec une œuvre, avec un thème. Rencontre avec un producteur qui vous fait confiance pour pouvoir mener le projet à son terme. C'est ensuite l'élaboration d'un scénario et d'une stratégie de narration. Puis, la confrontation avec le réel à travers le tournage et — dernière phase — celle du montage et des finitions qui permettent de donner sa forme finale au projet, de confirmer les intentions de départ ou de les adapter, car le matériel filmique rassemblé les a fait évoluer dans un sens ou dans un autre.

Avant d'aborder l'historique du film *André Gide, un petit air de famille*, j'aimerais revenir un peu en arrière pour évoquer ma rencontre avec Catherine Gide. Tout a commencé en 1996 lors du projet de tournage d'un *Portrait d'André Gide* que j'avais eu la chance de pouvoir réaliser pour France 3, dans la série de Bernard Rapp : « Un siècle d'écrivains¹ ». Pour cette série de 260 portraits d'écrivains du XX^e siècle — initiative admirable à l'époque, difficilement concevable aujourd'hui —, la troisième chaîne publique avait lancé un vaste appel d'offres tant auprès de documentaristes que de sociétés de production françaises. J'avais proposé de réaliser un portrait de Gide, et ceci en collaboration — pour l'écriture du scénario — avec mon ami Jean-Denis Bredin, de l'Académie française, qui, comme moi, avait une immense admiration pour l'œuvre du *contemporain capital*. La proposition fut acceptée, et c'est à ce moment-là que j'ai rencontré Catherine Gide pour la première fois. Peu de personnes connaissaient alors son existence, en dehors des intimes et du cercle des gidiens — c'est-à-dire essentiellement l'Association des Amis d'André Gide présidée, comme on le sait, d'abord par André Malraux, puis par Claude Martin, et aujourd'hui par Pierre Masson. Catherine avait jusqu'alors peu parlé publiquement de son père, des circonstances romanesques de sa naissance et de sa vie auprès de l'écrivain.

Je me souviens de cette première rencontre : c'était à Cabris, près de Grasse, dans une belle maison avec terrasse située chemin des Audides, un peu à l'écart du village, et qui bénéficiait d'une vue magnifique sur toute la région, jusqu'à la Méditerranée. Catherine, contactée par l'intermédiaire des Éditions Gallimard, avait bien voulu accepter le principe de sa participation au film. J'avais donc débarqué un matin à Cabris, accompagné d'une petite équipe technique : assistant, opérateur de prise de vues, ingénieur du son. J'étais un peu anxieux, car j'étais conscient d'être loin de connaître à l'époque l'intégralité de l'œuvre de Gide — encore moins de sa vie —, bien que la lecture des *Nourritures terrestres*, des *Caves du Vatican* ou de *Si le grain ne meurt* ait fortement imprégné ma jeunesse. Avec le souvenir inaltérable de l'écoute de l'enregistrement du Livre V des *Nourritures* par Gérard Philipe, ce disque Festival que j'avais sollicité auprès de mes parents comme cadeau pour ma réussite au baccalauréat, ou de la *Leçon de piano* d'André Gide avec la jeune Annick Morice, et encore de la fameuse histoire de la bille (dans *Si le grain ne meurt*). J'avais, je me souviens, préparé soigneusement mon intervention et l'interview avec une liste de questions écrites sur un bout de papier, mais je craignais que mon ignorance soit nettement plus visible que ma connaissance de l'écrivain.

¹ *Un siècle d'écrivains* est une série télévisée de 260 documentaires sur des écrivains du XX^e siècle. Présentée par Bernard Rapp, elle fut diffusée le mercredi sur France 3 de 1995 à 2001.

La première chose qui m'ait frappé, c'est la ressemblance inouïe de Catherine avec son père : même forme de visage, même façon de parler, mêmes mots. C'était presque gênant de se trouver face à elle tellement cette ressemblance était troublante. Je crois pouvoir dire qu'un courant de sympathie s'établit rapidement entre nous, ainsi qu'avec Peter Schnyder qu'elle me présenta comme un excellent professeur et ami suisse qui travaillait sur Gide et la poésie française et francophone modernes. Un peu plus tard, ils se sont mariés. J'étais aussi très impressionné par cette maison historique de Cabris, dans laquelle non seulement Gide avait vécu, mais aussi Maria van Rysselberghe, sa fille Élisabeth, son gendre Pierre Herbart. Les pièces étaient pleines de souvenirs prestigieux, de tableaux, de livres. Chaque objet avait une histoire, et jusqu'aux magnifiques petites cuillères à dessert dessinées par Théo van Rysselberghe. Mais ce qui m'impressionna, je crois, le plus, ce fut la chaleur de l'accueil de Catherine et de Peter. Il y a, dans la vie, des rencontres essentielles, à vrai dire peu nombreuses, de personnes auprès desquelles on se sent d'emblée en confiance, en proximité, j'allais dire en osmose, et dont on se dit qu'elles vont changer le cours de votre existence. Catherine et Peter furent de celles-là, je le dis avec la plus grande sincérité. Après une première séance d'enregistrement le matin, Catherine nous proposa très simplement de partager le déjeuner avec elle et Peter. J'étais un peu gêné, nous étions quatre intrus. Ce fut le premier déjeuner pris ensemble sur la terrasse de la maison. Il devait y en avoir tant d'autres, magnifiques.

Puis, j'ai monté le film qui, en dehors de l'intervention centrale de Catherine, comportait des séquences d'archives : fragments du film *Avec André Gide* de Marc Allégret, extraits d'interviews anciennes de Pierre Herbart et d'une très importante et émouvante interview retrouvée de Marc Allégret qui racontait combien l'éducation que lui avait donnée Gide avait été déterminante dans sa vie d'homme. Il y avait également des interventions de Danièle Rosch-Allégret, la fille de Marc Allégret, de Bernard Houssiaux, son biographe, ou encore de Michel Drouin, petit-fils de Marcel Drouin, qui était comme on sait le beau-frère de Gide et l'un des cofondateurs de *La Nouvelle Revue française*. Catherine suivit le montage avec beaucoup d'attention, en me priant de rectifier certaines informations qui lui paraissaient inappropriées. Car il faut dire que tout en s'affirmant humblement mal placée pour juger de l'œuvre ou de la vie de son père, elle en avait évidemment la meilleure connaissance qui soit et elle veillait avec soin à l'image qu'on transmettait du *Bypeed*, surnom que les proches de Gide avaient coutume de lui donner.

Le film a connu une diffusion importante, puisqu'il fut l'un des dix portraits de la série « Un siècle d'écrivains » choisis par la FNAC pour une distribution dans ses lieux de vente. Quelques mois plus tard, Catherine m'appela un jour à Paris pour me demander quel était mon emploi du temps dans les semaines à venir, et pour me proposer de m'envoyer par la poste le gros trousseau de clefs de Cabris pour que j'aie à passer un mois dans la maison avec femme et enfant, pour photographier tout ce qui pouvait l'être. Elle envisageait alors de vendre la propriété et souhaitait garder une trace de l'agencement de chaque pièce, de la place de chaque objet, de chaque souvenir. Mais également des arbres du parc, de la véranda et de sa vigne, des figuiers, de la minuscule piscine... C'est ce que nous avons fait, et des centaines de photos sont encore là pour en témoigner. J'étais extrêmement flatté par cette marque de confiance, d'autant que la maison de Cabris contenait des trésors inestimables : les tableaux de Théo van Rysselberghe, de Simon Bussy, l'immense bibliothèque de Gide avec tous ses dictionnaires, ses ouvrages dédicacés, ses éditions originales, et même ses partitions de Chopin, de Bach, de Schubert... qui avaient ceci d'émouvant qu'elles avaient gardé sur leurs pages la trace de ses doigts qui les avait si souvent feuilletées pour les étudier.

Quelque temps plus tard, Peter Schnyder me demanda un jour si j'accepterais de réaliser un nouveau film plus précis, plus personnel, cette fois sur la vie de celle-ci. Ce film serait destiné à la famille, aux enfants et aux proches de Catherine exclusivement. C'était à la fois un bel hommage qui lui serait rendu, et pour moi un nouveau et magnifique témoignage de confiance. Peter m'expliqua qu'il y avait deux contraintes à ce projet : la première, c'était que Catherine ne parlait que rarement spontanément de sa vie, que lorsqu'elle avait le désir de parler il fallait saisir l'occasion au vol, où qu'elle soit ou qu'ils soient, à Paris, à Cabris, en Suisse ou ailleurs. Il me proposa donc de me contacter par téléphone « du jour pour le lendemain », quand il jugerait les circonstances opportunes, pour que je puisse me déplacer sur le lieu de leur résidence, à charge pour moi d'organiser le voyage pour m'y rendre, en compagnie d'une petite équipe technique : un opérateur et un preneur de son, un matériel de prises de vues léger, un stock important de pellicules, et quelques projecteurs portables pour éclairer le site de conversation choisi, si besoin était. L'idée étant d'emmagasiner un nombre important d'heures d'enregistrement pour le montage ultérieur. Le tournage, à chaque occasion, pouvait durer une heure, cinq heures ou trois jours. Puis pouvaient s'écouler quelques semaines ou quelques mois avant la séance suivante. La seconde contrainte, c'était que cette aventure pouvait durer un an, deux ans, voire plus avant d'envisager le montage du film.

Nous avions convenu, Peter et moi, d'un certain nombre de points qu'il fallait aborder, une sorte de grille de questions que nous étions fermement décidés à poser à Catherine, voire à répéter à plusieurs moments de l'interview, sachant que le mécanisme de la mémoire varie d'un moment à l'autre, entre la mémoire immédiate, spontanée, et une autre mémoire plus profonde, plus enfouie, qu'un détail peut faire surgir, et qui permet d'éclairer des pans de vie oubliés. Je me souviens d'ailleurs que lors de ces interviews, Peter, toujours présent près de la caméra, intervenait discrètement *off* pour rappeler à Catherine certains points qu'elle avait passés sous silence. Il était évidemment le mieux placé pour le faire.

Les différents chapitres que nous avons retenus étaient les suivants :

Chapitre 1 : la famille, les proches

- la naissance secrète et clandestine de Catherine en 1923, à Annecy. Enfant née hors mariage d'un père aussi célèbre que Gide l'était à l'époque, il fallait évidemment la protéger des attaques malveillantes toujours possibles de la part d'un certain nombre de détracteurs de l'écrivain. Et seuls quelques intimes de ce dernier, dont Roger Martin du Gard et Jean Schlumberger, avaient été informés.
- les souvenirs d'enfance, en particulier à la Bastide-Franco, dans le Var, près de Brignoles. On sait que Catherine passa ses premières années dans cette ferme qu'Émile Mayrisch, ami de la famille, avait offerte à Élisabeth, et dont elle assurait le bon fonctionnement. Mais aussi à Saint-Clair, commune du Lavandou, où son grand-père Théo Van Rysselberghe (mort en 1926) s'était installé, un lieu paradisiaque où elle résidait avec sa mère et sa grand-mère.
- les quelques souvenirs éventuels de Théo. Son rejet de l'enfant Catherine. Il ne supportait pas l'idée que Gide ait pu faire un enfant à sa fille Élisabeth.
- les circonstances de la révélation à Catherine de la paternité d'André Gide, alors qu'elle avait treize ans, par une bévue du peintre et ami Simon Bussy, à Roquebrune-Cap-Martin.
- les rapports avec son père, avant et après la révélation. Le passage douloureux de Gide considéré par elle comme un proche de la famille, une sorte de gangster

sympathique, dira-t-elle plus tard, à celui de père qui n'a rien dit. Un choc inouï et très perturbant pour l'adolescente.

- les rapports avec sa mère, Élisabeth van Rysselberghe, et avec son beau-père Pierre Herbart, celui-ci ayant épousé Élisabeth en 1931.
- les rapports avec sa grand-mère, Maria van Rysselberghe, et la proximité affectueuse entre les deux femmes.
- l'adolescence et les années de pension dans une institution privée à Bex en Suisse. La rencontre et l'amitié avec Indira Nehru, future Indira Gandhi.
- les activités théâtrales, Catherine ayant songé un moment à une carrière de comédienne (en particulier à Nice).

Chapitre 2 : Catherine adulte

- les mariages : avec Jean Lambert et avec Pierre Desvignes.
- les quatre enfants de Catherine : 3 filles (Isabelle, Dominique, Sophie) et un fils (Nicolas).
- les souvenirs que les enfants de Catherine gardaient de leur grand-père André, de leur grand-mère Élisabeth, de leur arrière-grand-mère Maria, et de Catherine elle-même pendant toutes ces années.

Chapitre 3 : les amis

- les souvenirs des rencontres avec les personnalités que Catherine avait côtoyées du vivant de Gide : de Bernard Groethuysen à Paul Claudel, de Jean Schlumberger à Martin du Gard, à André Malraux et tant d'autres...
- les amis personnels de Catherine.

Chapitre 4 : les lieux

- les lieux qu'elle avait fréquentés tout au long de sa vie en France, en Suisse, en Italie.
- les voyages qu'elle avait effectués en compagnie de Gide... et après sa mort.

Chapitre 5 : Vivre avec Gide

- les souvenirs de la vie en commun, et en particulier au Vaneau.
- les anecdotes pour compléter un portrait de Gide au quotidien, son charisme, l'étrangeté de son comportement parfois.
- la mort de Gide. « Un mourant épatant », nous dira-t-elle. La querelle entre les proches, les uns souhaitant un enterrement religieux, les autres un enterrement civil.
- l'héritage de Gide et sa gestion. Les responsabilités importantes que cette gestion implique quant aux nombreuses demandes de publication, de rééditions, d'adaptations...

Toutes ces questions, alternativement posées par Peter Schnyder, par le journaliste Jean-Claude Perrier — ami de la famille —, et par moi-même, constituaient un vaste programme. Catherine se plia à nos « interrogatoires » avec bonne grâce, esquivant quelquefois avec humour, et par une pirouette, les points qu'elle ne souhaitait pas

aborder, laissant à Peter le soin de préciser les dates de tel ou tel événement, car elle disait tout mélanger. Catherine adorait manier l'ellipse dans la conversation, sautant brillamment d'un thème à l'autre sans transition, attitude très gidienne, ce qui obligeait parfois l'interlocuteur à une attention soutenue pour suivre son discours. C'est devenu entre nous un sujet d'amusement, un jeu intellectuel qui nous enchantait.

Le montage du film

Je ne sais plus exactement aujourd'hui combien de temps dura le tournage dans son ensemble. Mais un beau jour, nous avons décidé d'un commun accord que nous pouvions passer à l'étape suivante. Nous avions des kilomètres de « *rushes* » que nous avons classés par lieux, par thèmes, par époques, pour aboutir à un premier montage, un « ours » comme on dit dans le métier, d'une durée d'environ deux heures. Ce fut un travail passionnant, mais un peu complexe. On ne pouvait bien sûr pas tout garder, c'est la base du principe habituel d'un montage. Comment choisir ? Selon quels critères ? Quels temps forts privilégier ? Comment construire le film pour que le récit soit harmonieux pour le futur spectateur, sans recourir systématiquement à la chronologie des faits, souvent ennuyeux ? Comment ménager des rebondissements, en faisant alterner les faits d'importance historique et les anecdotes ? Et comment sous-entendre un discours en ne gardant que l'essentiel, ou ce qu'on croit l'être. C'est un travail de patience qui demande à procéder par éliminations successives des scories, des répétitions, au fur et à mesure des relectures successives du montage. Mais un travail délicat aussi, le danger consistant, au bout d'un certain temps, à vouloir trop élaguer, à éliminer certains détails qui ne sont pas indispensables, mais qui font cependant la saveur du récit, à couper certains petits mots en fin de phrase qui donnent un style à la narration. Finalement, un travail assez proche, je crois, de celui de l'écrivain relisant son manuscrit. Par bonheur, si j'ose dire, le réalisateur dispose d'un outil puissant pour donner du rythme à son écriture : celui de l'illustration.

Je voudrais donc dire un mot de l'importance des documents d'illustration dans le montage, et de l'utilisation des archives filmées d'époque, lorsqu'elles existent. La recherche des documents est un travail délégué généralement à un documentaliste chargé de les répertorier dans les fonds publics et privés, après projection des « *rushes* ». Même démarche en ce qui concerne les photos. Dans le cas de la famille Gide, nous avons eu la chance de disposer d'un nombre assez conséquent d'archives filmées, et d'un nombre considérable de photos, toutes époques confondues. Gide lui-même aimait être photographié, il a rencontré d'illustres photographes. Mais il a eu aussi des amis et de nombreux proches qui ont réalisé de passionnants clichés, je pense à Roger Martin du Gard, par exemple. Je pense aussi à Catherine qui était une excellente photographe. L'état des photos retrouvées est variable selon leur conservation, surtout les photos d'amateur issues d'albums familiaux, souvent de petit format, le but du photographe étant de fixer un instant privilégié, sans forcément se soucier de la position du soleil, des zones d'ombres sur les visages, ou des cadrages. Sans compter que la notion d'esthétique du cadrage évolue au cours du temps, passant, sans qu'on puisse en faire une généralité, souvent des plans larges d'autrefois à des portraits plus serrés permis par l'amélioration de la qualité des objectifs. Les récents développements des techniques de restauration des clichés anciens, le formidable outil qu'est Photoshop permettent de faire des miracles ; je dirai même — sans exagérer — qu'ils permettent de donner à des photos devenues pâlichonnes, un contraste et un éclat qu'elles n'ont peut-être jamais eu. Cela permet non seulement de gommer les outrages que le temps leur ont fait subir, mais aussi d'effacer des ombres malvenues, de reconstituer des parties détériorées, de recadrer, etc. Évidemment, le degré de

restauration est un choix, certains pouvant préférer garder les traces du temps ou des manipulations successives des photos, pour leur conserver leur authenticité de documents. D'autres préférant donner aux clichés le maximum d'éclat, une nouvelle jeunesse. Il y a un équilibre à trouver, au cas par cas.

Pour conclure ce chapitre, je crois pouvoir dire que la restauration moderne a eu le mérite d'inciter un grand nombre de collectionneurs à nous confier des clichés qui dormaient dans des greniers ou dans des cartons d'archives. Et cela a considérablement élargi notre connaissance de beaucoup d'illustres personnages, qu'on croyait oubliés. Je plains d'ailleurs les archéologues du futur : le support numérique des photos actuelles (comme celui des films d'ailleurs) étant nettement moins fiable que les bonnes vieilles pellicules Kodak qui ont malgré tout résisté au temps. Et on sait que les photographes, tout comme les cinéastes d'aujourd'hui ont commencé à transférer leurs œuvres régulièrement d'un support à un autre en espérant qu'il en subsiste une trace lisible dans trente ans.

Pour revenir au film *Un petit air de famille* : avec Catherine et Peter, vint enfin, à l'issue de diverses projections, l'heure du choix des séquences à garder définitivement, à ajuster ou à éliminer. Nous n'étions pas toujours d'accord sur ce choix. Catherine jugeait parfois certains propos trop personnels ou trop intimes, et bien sûr nous avons respecté ses choix. Pour aboutir, au final, à un film d'environ 50 minutes. Et puis, le temps passant, nous nous sommes aperçus que le film, par les informations historiques qu'il contenait, méritait d'être connu au-delà du cercle familial, et qu'il serait intéressant de l'inclure comme supplément, ou comme « bonus » comme on dit aujourd'hui, au livre *Un album de famille* réalisé pour les Éditions Gallimard à partir des photos d'archives de la Fondation Catherine Gide.

Le film « souvenir » envisagé à l'époque par Peter Schnyder était devenu, en quelques années, et à notre insu, un témoignage pour l'Histoire.

Jean-Pierre Prévost, Paris, 31 mai 2018

Références

Jean-Denis Bredin et Jean-Pierre Prévost, *André Gide*. Documentaire, France 3, série « Un siècle d'écrivains », Bernard Rapp (dir.), 1996, 50 minutes.

Catherine Gide, *Entretiens (2002-2003)*. Avec Jean-Pierre Prévost, Jean-Claude Perrier, Dominique Iseli et Jérôme Chenu, suivi d'un entretien avec Isabelle Bowden et de lettres inédites relatives à sa naissance. Paris, Gallimard, « Les Cahiers de La NRF », 2009, 160 p. + 2 hors textes, 1 ill.

Jean-Pierre Prévost, *André Gide. Un album de famille*, Paris, Coédition Gallimard/Fondation Catherine Gide. Contient le DVD du film de l'auteur : *André Gide, un petit air de famille*, 2010, 184 p., 319 ill.

I. Inter... actions

Intervention en Éducation Thérapeutique du Patient Accompagner entre savoir médical et sciences sociales

Loïc Chalmel
Université de Haute-Alsace
LISEC (EA 2310)

Pour citer cet article : Loïc Chalmel, « Intervention en Éducation Thérapeutique du Patient. Accompagner entre savoir médical et sciences sociales », in *Dialogues Mulhousiens*, n° 3, *Intervention(s)*, Journées Doctorales des Humanités 2018, sous la direction d'Inkar Kuramayeva et Régine Battiston, janvier 2019, p. 19-31 (version en ligne, <http://dialogues.hypotheses.org/>).

Résumé

La formation ETP (Éducation Thérapeutique du Patient) apporte une nouvelle perspective de la recherche tant pour les didacticiens que pour les soignants. Mise en place à partir de l'arrêté du 31 mai 2013, cette ingénierie pédagogique exige la mise en œuvre de nouveaux outils et de nouvelles méthodes éducatives dans la pratique de la thérapeutique. Elle concerne notamment les patients qui ont des pathologies chroniques et invalidantes et qui ont déjà perdu leur « moi social » et dont la réadaptation dans la société nécessite de la part des soignants non pas uniquement un apport de soins aux patients mais également une acquisition de la norme éducative, pour s'adapter au mieux à la complexité des situations. Ainsi la pédagogie devient un élément indissociable du milieu soignant.

Mots-clés : pédagogie, éducation, thérapeutique, patient, soignant.

Abstract

Intervention in Therapeutic Patient Education (TPE). Accompanying Medical Knowledge with Social Sciences

TPE (Therapeutic Patient Education) offers a new perspective of research to both educators and nurses. Established from the order of 31st May 2013, this educational engineering requires the implementation of new tools and new educational methods in the practice of therapy. This practice mainly concerns patients with chronic and disabling pathologies and who have already lost their “social ego”, and their rehabilitation in the society requires from the caregivers not only of the treatment, but also of the acquisition of the educational norms in order to adapt to the difficult situations. By this way, a pedagogy becomes an inseparable element of the care environment.

Keywords: pedagogy—education—therapeutic—patient—caregiver.

L'Éducation Thérapeutique du Patient, entre innovation et obsolescence

L'Éducation Thérapeutique du Patient (ETP) semble ouvrir de nouvelles perspectives de recherche et d'action tant pour les didacticiens¹, que pour les soignants. L'ingénierie pédagogique sous-jacente au référentiel de compétences définie par l'arrêté du 31 mai 2013, nécessite en effet la mise en œuvre de moyens, de méthodes et de techniques pédagogiques faisant partie d'une culture commune dans les lieux éducatifs traditionnels, mais jugées plutôt novatrices dans le monde du soin. Pour les premiers, c'est le référent qui est source de changement, lorsque pour les seconds, c'est plutôt le référentiel.

Compte-tenu des compétences supposées, une rencontre entre le monde de l'éducation et celui du soin est-elle réaliste ou utopique², et quels en sont les prérequis ?

La mission « d'éduquer » les patients, représente une tâche relativement nouvelle (supplémentaire ?) pour les soignants, d'autant que le développement d'une autonomie relative basée sur l'observance par rapport à une pathologie chronique ou invalidante, semble être la finalité affichée d'une telle formation. Reste à définir ce que recouvre exactement l'éducation dans le champ thérapeutique, dans ses liens avec l'hypertexte économique et social environnant, pour aboutir à une possible « modélisation » de bonnes pratiques, reproductibles indépendamment des contextes. Tant pour des motifs économiques qu'humanistes, éduquer le patient s'annonce désormais comme une pratique indissociable d'un processus de soin lorsque celui-ci s'inscrit dans la durée. L'accompagnement vise un transfert de compétences du soignant vers un apprenant particulier, le patient, considéré dès lors comme co-acteur du soin. Les échanges avec les référents ETP s'appuient sur les ressources de son « moi », sans renoncement par ailleurs au paradigme médical. La principale conséquence de ce suivi d'un nouveau genre, reste bien la nécessité d'élaborer un espace d'écoute réciproque, d'observer, de raisonner bref en un mot, d'accompagner. L'accompagnement du patient en ETP constitue à cet égard un changement de paradigme, qui articule *a minima* trois dimensions :

- le patient n'est plus objet mais sujet des soins qui lui sont délivrés ;
- la démarche de prescription laisse place à une démarche de médiation par l'éducation ;
- l'objectif n'est plus seulement de lutter contre la maladie, mais de prendre en compte ses conséquences physiques, psychologiques et sociales.

Les pathologies chroniques et invalidantes représentent la grande majorité des recours à l'ETP. Dans le cas d'une situation de crise, les soignants assurent la responsabilité exclusive du traitement. Mais la prise en charge d'affections à moyen ou long terme devient collaborative, instituant patients et soignants partenaires d'une alliance thérapeutique. Ceci inclut sur une longue durée la gestion de la dépendance aux traitements, des contraintes quotidiennes liées à la perte d'autonomie, des risques d'aggravation ou de complications. Les enjeux sont d'importance, car la complexité des situations d'éducation mises en œuvre à l'hôpital comme dans les réseaux de soins, et l'impact de ces situations sur des malades atteints d'une pathologie chronique imposent une réflexion sur des conduites différenciées. À cet égard, l'éducation thérapeutique peut contribuer à favoriser des interventions éducatives entre l'hôpital et les autres lieux de vie des patients. Ce continuum/passarelle entre les différents dispositifs, soulève en

¹ Arrêté du 31 mai 2013 modifiant l'arrêté du 2 août 2010 relatif aux compétences requises pour dispenser l'éducation thérapeutique du patient.

² Dans les deux acceptions de la racine grecque *u-topos* ou *eu-topos* (un lieu inaccessible versus un « bon lieu »).

particulier la question d'une concomitance ou d'une complémentarité entre la logique curative et technologique traditionnelle (*cure*), et celle du prendre soin (*care*).

D'un point de vue épistémique, une interrogation dialectique et mutuelle des concepts d'innovation, d'obsolescence et de durabilité au regard de l'ETP s'impose. Dès lors que l'éducation des patients est annoncée comme une innovation, il devient nécessaire d'en catégoriser la nature :

- incrémentale, c'est-à-dire propre à l'amélioration de dispositifs et de savoirs préexistants au sein des équipes de soignants ;
- radicale, ou propre à inventer de nouvelles catégories de pratiques ou de recherches, sans nécessairement tenir compte d'un « héritage »;
- participative, dans le cadre d'une démarche de management structurée permettant de stimuler et de faciliter l'émergence, la mise en œuvre, la diffusion d'idées ou de bonnes pratiques par tout ou partie des acteurs du soin.

Entre rupture et continuité d'une culture organisationnelle de l'hôpital ou des réseaux de soin, le concept d'obsolescence (ou de désuétude) nous paraît un analyseur pertinent, que celle-ci soit de nature historique, économique ou programmée (*Planned obsolescence*).

Le praticien de l'ETP, un pédagogue comme un autre ?

Il n'y a pas de pédagogie pensable sans référence à des principes, articulant finalités, valeurs référentielles, éléments de théories, idéologies, et désirs subjectifs. Les finalités elles-mêmes combinent options idéologiques, système de valeurs et éthique. Le pluriel idéologique se rapporte dans ce cadre aux deux acceptions du terme : doctrine politique organisant une société donnée dans ses dimensions socio-économiques, mais aussi ensemble d'idées reçues faisant office de théorie. Les lieux communs idéologiques deviennent alors le socle doctrinaire qui justifie les actes posés, sans référence à des savoirs objectivés par une démarche scientifique.

L'espace propre à la rencontre éducative constitue le lieu privilégié de la confrontation dialectique et mutuelle entre les expériences réciproques du maître et des élèves, qu'elles soient de l'ordre du vécu ou du ressenti, les modèles, les représentations individuelles, collectives et subjectives, les désirs. Du point de vue du maître, c'est l'espace où doivent s'afficher les principes directeurs d'un projet, qui met en tension théories, finalités et désir. Les options théoriques sous-jacentes sont perceptibles dans le discours pédagogique à travers les présupposés des énoncés, sorte de contexte immanent par les informations qu'il contient en dehors du message dit, et que le locuteur estime comme allant de soi. Disons que, schématiquement, la posture pédagogique procède d'une éthique de conviction (dans le sens de Max Weber), car elle réfute par essence l'idée d'une rupture entre la praxis et les principes. On ne peut former des individus à des techniques ou des méthodes sans faire référence à des principes, dont l'ensemble syncrétique génère les finalités. Le pédagogue se doit en particulier d'être cohérent dans le choix des méthodes, référées aux principes, dont les éléments principaux sont les théories. Les techniques et les méthodes employées sont nécessairement référées à des principes. Les désirs renvoient à une dimension subjective (in/su) et personnelle, de l'ordre de la préférence.

Du côté des savoirs, le cadre plus ou moins institutionnel au sein duquel s'inscrit l'acte d'éduquer, constitue un niveau de contrainte externe, définissant le contexte didactique en terme programmatique (contenus, objectifs). La mise en œuvre de la formation est alors dépendante de l'adéquation entre les moyens dont on dispose (espace, temps, matériel, nombre), et les choix méthodiques plus ou moins appropriés à

l'utilisation de ces moyens. De l'ajustement des moyens, méthodes et techniques aux objectifs énoncés, dépend la réussite, sur le versant didactique, d'un parcours éducatif. L'évaluation, en mesurant ce qui a été préalablement défini en termes de performances, est censée constituer le principal indicateur d'un bon déroulement du processus didactique. L'analyse positive de facteurs isolés de leur contexte, de leur environnement, de leur histoire, enferme les processus éducatifs dans le cadre étroit d'un déterminisme externe. Cette recherche de clôture, indifférente aux acteurs et à leur environnement, nous semble appauvrir son référent à l'extrême, en portant tous ses efforts au respect du postulat d'objectivité. Eduquer sans croire (fût-ce en la science) paraît difficile à concevoir dans l'écume du quotidien, et si la recherche en éducation a incontestablement permis une meilleure connaissance du sujet à éduquer ainsi qu'un perfectionnement des techniques et des systèmes, dès lors que la pédagogie relève d'une éthique, d'une manière d'être envers le monde et les autres, ses valeurs de référence ne peuvent être « confisquées » par la seule posture de praticien réflexif³.

Adopter une « posture pédagogique » comme acteur de l'éducation, présuppose de définir des finalités combinant options idéologiques, système de valeurs et éthique, dont découlent certaines routines de comportement. Ces règles de conduites, pour peu qu'elles soient réfléchies et cohérentes (en particulier avec les valeurs de référence), peuvent être identifiées comme une norme comportementale relativement aux finalités prédéfinies. La relativité de la norme reste dépendante des auteurs et de leurs disciples tant qu'un référentiel de compétence (plus ou moins normatif) n'est pas constitué. Mais ces normes relatives ne résistent pas à son avènement. La *doxa* appartient à l'institution prescriptive en la matière, et pour ce qui concerne l'ETP, à la Haute Autorité de Santé. Le générique rejoint ici le spécifique si l'on se souvient de quelle manière Rousseau avait anticipé cette contradiction dès le XVIII^e siècle, lorsqu'il affirme en particulier l'impossibilité d'une éducation simultanée de l'individu et du citoyen :

L'homme naturel est tout pour lui ; il est l'unité numérique, l'entier absolu, qui n'a de rapport qu'à lui-même ou à son semblable. L'homme civil n'est qu'une unité fractionnaire qui tient au dénominateur, et dont la valeur est dans son rapport avec l'entier, qui est le corps social. Les bonnes institutions sociales sont celles qui savent le mieux dénaturer l'homme, lui ôter son existence absolue pour lui en donner une relative, et transporter le moi dans l'unité commune ; en sorte que chaque particulier ne se croit plus un, mais partie de l'unité, et ne soit plus sensible que dans le tout [...] Ces deux mots de patrie et citoyen doivent être effacés des langues modernes⁴.

L'éducation de l'individu (du « moi ») ne peut ainsi être combinée avec celle du citoyen (ou « moi social »). De fait, Rousseau considère l'éducation du citoyen comme un processus de dénaturation du moi/individu, entier numérique, au profit du moi social/citoyen, entité relative au corps social. La relativité des normes sociales, culturelles par essence, s'oppose ici à la constance du moi dans ses besoins et ses aspirations. Adhérer aux valeurs sociales c'est donc prendre le risque de la relativité et, en cas d'acculturation impossible, le risque d'une exclusion dont le corolaire reste la constitution d'un moi marginal.

Or de qui et de quoi parle-t-on ? D'où viennent les patients et comment les éducateurs/thérapeutes sont-ils formés ? Si l'on suit les principes de Rousseau, la société, surtout si son système de formation est très normatif (cas de la France), privilégie la

³ Donald A. Schön, *Le Praticien réflexif. À la Recherche du savoir caché dans l'agir professionnel*, Montréal, Éditions Logiques, 1993.

⁴ Jean-Jacques Rousseau, *Émile ou de l'éducation*, Paris, Gallimard, 1995, p. 39-44.

construction du « moi social » par appauvrissement progressif des aspirations du « moi ». L'éducation en général induit un processus de dénaturation. La conformation aux normes prescrites est la règle, les aspirations du moi devant être systématiquement contrariées lorsqu'elles apparaissent « hors norme ». De fait une intégration sociale réussie découle d'un processus de conformation des aspirations du moi aux exigences normatives du moi social. Plus un système est normatif, plus il génère lui-même son propre échec. L'impossibilité pour un individu de se conformer le conduit à une exclusion synonyme de construction d'un « moi marginal ». Ce processus accompagne, dès la petite enfance, la confrontation progressive aux normes scolaires et sociales.

Les praticiens en ETP sont directement confrontés à cette problématique d'exclusion. Car la plupart des patients avec lesquels il faudra bien mettre en place les conditions d'une alliance thérapeutique n'ont pas toujours été des patients. Dans la plupart des cas, ils étaient des acteurs sociaux bien (con) formés, intégrés. L'annonce d'une pathologie sérieuse, chronique et/ou invalidante, fracasse leur « moi social ». Tout le temps passé à la conformation sociale et au respect des critères de réussite apparaît bien dérisoire face à une annonce aux effets de traumatisme psychologique garantis. Le « fracas du moi social » produit un grave déséquilibre psychique souvent caractérisé par une phase de déni. La demande du patient est alors une demande de guérison plus que de soin. « J'exige de récupérer toutes mes facultés. Je veux redevenir propriétaire du capital patiemment acquis grâce à mes efforts de conformation ».

De qui et de quoi parle-t-on ? De patients génériques, comme autant de « moi sociaux » qu'il faudrait réintroduire dans normes référentielles selon des principes éducatifs généraux, ou d'individus en situation de « fracas de leur moi social », qu'il convient d'accompagner dans leur démarche de reconstruction ?

La reconstruction est-elle d'ailleurs possible ?

Du côté des soignants, face au déni du patient, il est prudent de se référer à l'adage tour à tour attribué à Ambroise Paré, Pasteur ou Hippocrate : « Guérir parfois, soulager souvent, écouter toujours... » Le problème principal reste que dans nos sociétés contemporaines, la chute est toujours synonyme d'échec :

Harry, s'il ne devait ne rester qu'une seule de toutes vos leçons, laquelle serait-ce ?

— Je vous retourne la question.

— Pour moi, ce serait l'importance de savoir tomber.

— Je suis bien d'accord avec vous. La vie est une longue chute, Marcus. Le plus important est de savoir tomber⁵.

Ni l'école, ni la famille, ni les institutions sociales ne nous apprennent à tomber. L'échec n'a aucune valeur dans l'ascension sociale. Pour ne pas se poser de questions, il faut ne pas avoir de problèmes. C'est dans ce miroir que Célestin Freinet invite les éducateurs de son temps à se regarder :

Soyons francs : si on laissait aux pédagogues le soin exclusif d'initier les enfants à la manœuvre de la bicyclette, nous n'aurions pas beaucoup de cyclistes. Il faudrait, en effet, avant d'enfourcher le vélo, le connaître, n'est-ce pas, c'est élémentaire, détailler les pièces qui le composent et avoir fait avec succès de nombreux exercices sur les principes mécaniques de la transmission et de l'équilibre.

Après, mais après seulement, l'enfant serait autorisé à monter en vélo. Oh! Soyez tranquille! On ne le lancerait pas inconsidérément sur une route difficile où il risquerait de blesser les passants. Les pédagogues auraient mis au point de bonnes bicyclettes d'étude,

⁵ Joël Dicker, *La Vérité sur l'affaire Harry Quebert*, Paris, Éditions de Fallois, 2014, p. 103.

montées sur cales, tournant à vide et sur lesquelles l'enfant apprendrait sans risque à se tenir en selle et à pédaler.

Ce n'est, bien sûr, que lorsque l'élève saurait monter à bicyclette qu'on le laisserait s'aventurer librement sur sa mécanique. Heureusement, les enfants déjouent d'avance les projets trop prudents et trop méthodiques des pédagogues.

Ils découvrent dans un grenier un vieil outil dans pneu ni frein et, en cachette, ils apprennent en quelques instants à monter à vélo, comme apprennent d'ailleurs tous les enfants : sans connaissance de règles ni de principes, ils saisissent la machine, l'orientent vers la descente et... vont atterrir contre un talus. Ils recommencent obstinément et, en un temps record, ils savent marcher à vélo.

L'exercice fera le reste⁶.

Le problème demeure : chez un patient principalement caractérisé par un moi social fracassé, qui par tradition culturelle n'a guère anticipé la chute, il est vain de vouloir recoller les morceaux. La « colle » éducative est alors impuissante à la réparer l'individu. C'est pourtant la démarche qui est privilégiée si l'on s'emploie à normaliser trop précocement un protocole d'ETP. L'alliance thérapeutique ne se décrète pas, elle se construit. La fondation de cette construction est un deuil nécessaire suivant la période de déni, qui ouvre le passage d'une finalité de guérison (reconstruction à l'identique), à l'anticipation d'une démarche partenariale de soin, au double sens de *cure* et de *care*. On n'engage pas un accompagnement thérapeutique sur la durée en recollant les morceaux d'un moi social fracassé. L'alliance thérapeutique comme l'observance se fondent sur les ressources du moi. Le processus mental nécessaire au développement d'un accompagnement éducatif peut être dans ce cas être caractérisé par la résilience⁷. Le problème, pour les soignants/éducateurs est bien le mode d'accès à ces ressources d'un moi atrophié.

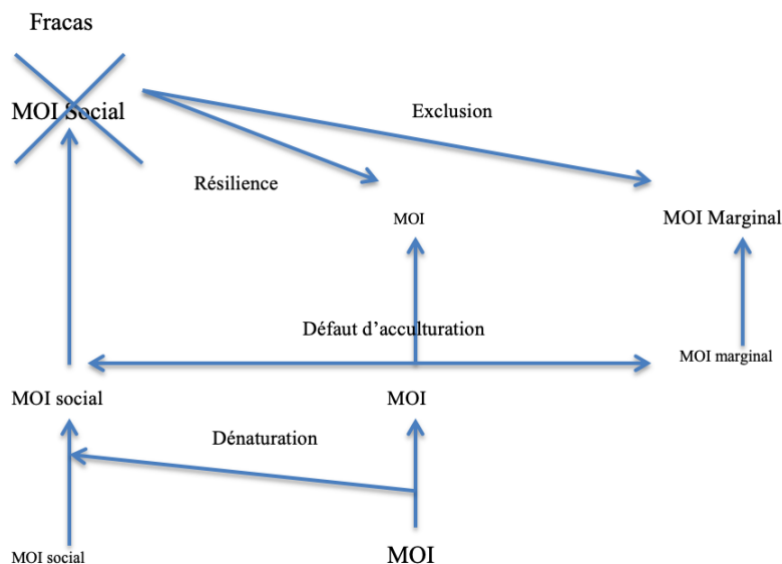


Fig. 1. Le fracas d'un moi social

La formation de base en Education Thérapeutique du Patient définit le cadre légal qui permet aujourd'hui l'accès au statut de soignant/éducateur. Elle ouvre la porte à un premier niveau de reconnaissance institutionnelle, qui confère une mission à ses agents.

⁶ Célestin Freinet, *Œuvres pédagogiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1994, p. 162.

⁷ Boris Cyrulnik, *La Résilience ou comment renaître de sa souffrance ?*, Paris, Éditions Fabert, 2009.

Le prolongement de cette formation dans le cadre de Diplômes d'Université vise au développement d'une expertise, que nous qualifierons de didactique, à partir de laquelle l'agent se transforme en acteur, tout en se construisant un espace de légitimité. La maîtrise des formations devrait permettre l'accès à une prise en compte suffisante de la complexité d'un accompagnement thérapeutique du point de vue éducatif, transformant les acteurs de l'ETP en auteurs (au sens où ils n'interprètent plus un scénario prédéfini, ils l'écrivent) et la construction d'un espace d'attractivité.

Des savoirs aux compétences

La migration épistémologique des savoirs vers les compétences accompagne nécessairement les métamorphoses successives de l'agent en acteur et de l'acteur en auteur, et reste l'un des principaux obstacles à la mise en place d'une formation efficace en ETP. Car l'assimilation des compétences aux savoirs perdure dans les espaces de formation. Une compétence est un savoir-agir, qui caractérise l'aptitude à réaliser efficacement une action donnée, dans un contexte donné. Les opérations mentales qu'un individu met en œuvre lorsqu'il exerce son intelligence caractérisent quant à elles des compétences transversales qui comportent quatre niveaux : méthodologique, cognitif, social et linguistique.

Le nouveau référentiel de formation en IFSI s'appuie sur cet apprentissage par niveaux de compétences successives, autour de la figure tutélaire du praticien réflexif⁸. Pour autant, est-il possible de dégager de ce référentiel les principes d'une pédagogie de l'apprentissage par compétences ?

La réponse à cette question engage une réflexion fondamentale sur les dispositifs de formation professionnelle en alternance. Car si le savoir est de l'ordre de l'universel, de l'invariable, la compétence est relative (à un contexte, à un problème) par essence. On évalue des quantités de savoirs ; on n'évalue pas des compétences mais des performances qui ne sont que l'actualisation de compétences dans un contexte donné. Si l'on prend l'exemple basique de la toilette d'un malade, à partir des mêmes savoirs fondamentaux, le savoir agir dans le cadre d'un EPAD n'est pas le même dans un service de réanimation. La compétence peut donc être actualisée dans un contexte alors qu'une incapacité est constatée dans un autre. La relativité induit la complexité.

Si les compétences sont de l'ordre d'un savoir agir, alors les principes d'une pédagogie de l'apprentissage par compétences doivent trouver à se nourrir de l'expérience des soignants qui s'engagent dans un dispositif de formation en ETP, et ceci dans le cadre d'une temporalité précise :

- Définir une compétence à dominante cognitive ou socio-affective dans un contexte familial, la formaliser en précisant les comportements qui la caractérisent;
- Repérer dans de nouveaux domaines, non familiers, des situations qui peuvent être lues comme analogiques;
- Appliquer les attributs de la compétence à cette nouvelle situation.

Les principes pédagogiques articulent donc trois aptitudes fondamentales : décrire, modéliser et transférer. Ils s'appuient sur la connaissance individuelle d'un fonctionnement intellectuel propre et induisent un exercice de métacognition par le dépassement d'une compétence dont les composantes ont été déconstruites (analyse des éléments) puis reconstruites (modélisation).

⁸ Donald A. Schön, *Le Praticien réflexif. À la Recherche du savoir caché dans l'agir professionnel*, op. cit.

D'un point de vue méthodologique, le modèle développé par David Kolb (*experiential learning*⁹), permet d'appréhender l'ETP dans le cadre d'un processus par lequel le savoir est créé à travers la transformation de l'expérience. La connaissance résulte alors d'une combinaison entre la saisie de l'expérience et sa transformation. Ce processus articule 4 phases :

- une phase d'expérience concrète, par l'observation participative des pratiques de l'ETP ;
- une phase de réflexion, permettant de « faire sens » par rapport au vécu dans un jeu de miroirs ;
- une phase de conceptualisation, pour ajuster des règles de conduite ;
- une phase de vérification par l'action de la validité des règles élaborées.

L'analyse des savoirs de l'expérience, référée à des situations professionnelles, ouvre aux trois paliers d'apprentissage nécessaires à l'acquisition de compétences : comprendre, agir, transférer. Une telle ingénierie exige une nouvelle posture du « patient » qui devient acteur, voire auteur de sa formation, et du « soignant éducateur », pour entrer dans un processus de d'acculturation. Elle inscrit sans surprise sa visée dans un courant socio-constructiviste, portée par l'idée que le savoir se construit en interaction avec les autres, l'environnement et soi-même. Le praticien va devoir construire ses acquis expérimentiels dans la rencontre thérapeutique, adapter ses gestes et son discours à une situation de travail qu'il va devoir analyser pour construire une compétence et entrer dans un processus d'auto-formation et d'auto-évaluation.

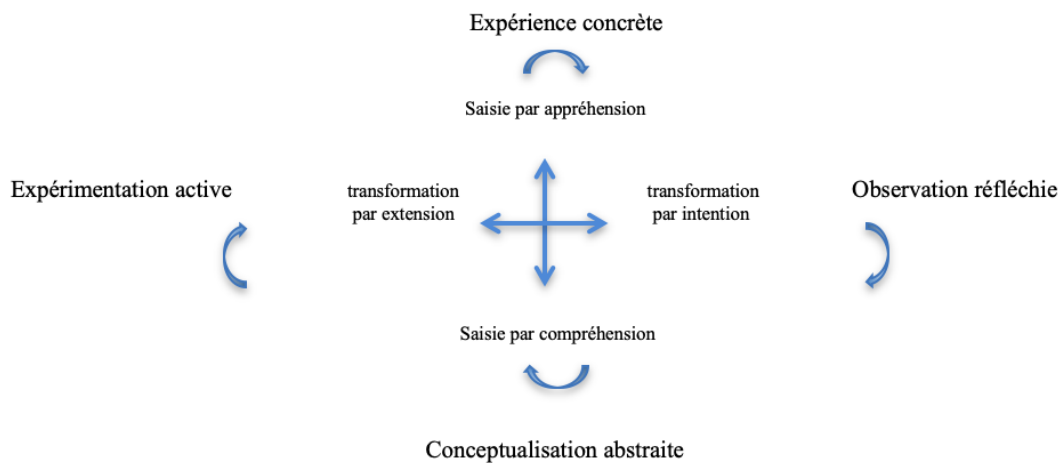


Fig. 2. Cercle de Kolb

La formation en ETP à l'épreuve du faire

Comment peut-on se percevoir en tant que soignant et pédagogue ? Disons d'emblée que si la pédagogie relève d'une éthique, d'une manière d'être envers le monde et les autres, ses valeurs de référence ne peuvent être « confisquées » par un champ professionnel spécifique, dans la pensée commune, celui du professeur ou de l'éducateur (c'est son métier après tout...). Ainsi, lorsqu'un procès en éducation est le support d'une rencontre humaine, le statut du pédagogue importe peu : il peut être parent, professeur, avocat, maître d'apprentissage... ou même soignant (médecin, infirmière). Dans ce dernier cas, les problèmes à résoudre sur le terrain professionnel,

⁹ David A. Kolb, *Experiential Learning: Experience as the Source of Learning and Development*, New Jersey, Prentice-Hall, 1984.

confrontent les acteurs à l'indispensable prise en compte de quatre niveaux de contraintes : deux de ces niveaux nous semble concerner le versant relationnel de la rencontre formateur/formés, les deux autres, le versant didactique, et donc plus particulièrement la question du rapport aux savoirs.

Le versant relationnel constitue le lieu privilégié de la confrontation dialectique et mutuelle entre les expériences réciproques, qu'elles soient de l'ordre du vécu ou du ressenti, les modèles, les représentations individuelles, collectives et subjectives, les désirs. Du point de vue du formateur, c'est l'espace où doivent s'afficher les principes directeurs de son projet, qui mettent en tension théories, finalités et désir. Les options théoriques sous-jacentes sont perceptibles dans le discours à travers les présupposés des énoncés, en tant qu'informations qu'ils contiennent en dehors du message dit, et que le locuteur estime comme allant de soi. Les finalités combinent options idéologiques, système de valeurs et éthique. Selon Weber¹⁰, dans nos choix, nous pouvons par exemple être soumis à deux types d'éthiques :

- une éthique de conviction, car à certains moments, il est indispensable d'être ferme sur les principes, sans transiger ;
- une éthique de responsabilité, car à d'autres moments, nous ne pouvons pas ne pas faire des compromis pour « survivre ».

Le pédagogue se doit en particulier d'être cohérent dans le choix des méthodes, référées aux principes, dont les éléments principaux sont les théories. Les désirs renvoient à une dimension subjective (insu) et personnelle, de l'ordre de la préférence. Le climat reste le principal indicateur d'une articulation réussie entre les deux niveaux de contraintes du versant relationnel.

Résistances relationnelles

La relation transférentielle nous semble particulièrement caractéristique des résistances relationnelles par nature, tant du point de vue des soignants que de celui du patient. Ici, le pédagogue est (et) le transfert... La théorie psychanalytique suppose un sujet humain divisé, entre l'acteur d'une part, face sociale supposée « objective », et l'actant face arcanes, subjective, lieu de fabrication des symptômes à l'insu de l'individu.

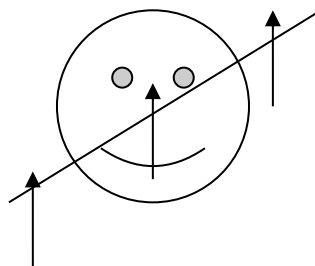


Fig. 3. Résistance relationnelle

L'acteur incarne la surface sociale. L'actant, celui qui « par dessous » pousse à agir. Qui agit ? Qui parle chez ce sujet divisé ? L'insu symbolise ce lieu dans lequel se fabriquent les symptômes, la vérité de notre désir inconscient. Le modèle didactique traditionnel met en scène un émetteur (le soignant formateur) et un récepteur (le patient), et présuppose que la qualité de la préparation de la rencontre et la pertinence des contenus proposés, permettront de vérifier en retour les acquis, lors d'une procédure

¹⁰ Max Weber, *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, Paris, Librairie Plon, 1964.

d'évaluation adaptée (feedback). Ces présupposés délimitent les contours d'un modèle binaire des apprentissages :

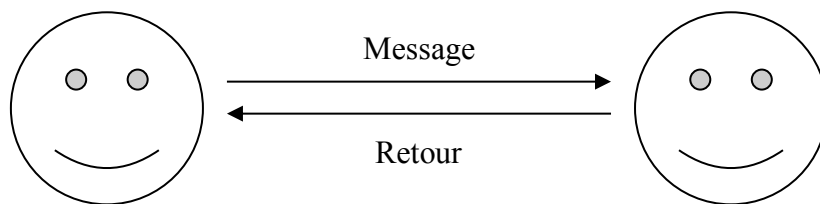


Fig. 4. Modèle binaire des apprentissages

Un tel modèle privilégie l'énoncé, le message (« la saveur des savoirs » selon Astolfi¹¹), en faisant l'impasse sur le sens et la signifiante. Dans le référentiel psychanalytique, les mots sont chargés d'affects (ils résonnent en nous), et le rapport de l'individu au discours est d'abord un rapport de type affectif. Chacun entend ce qui est énoncé à l'intérieur d'un système de références qui est le sien.

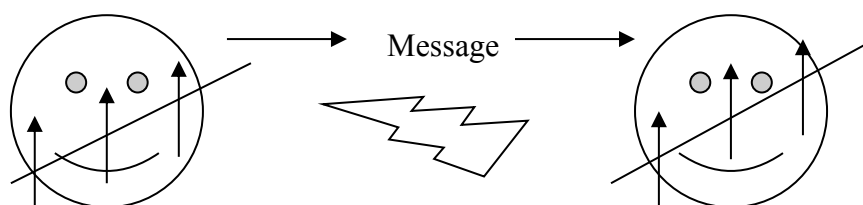


Fig. 5. Transfert

Les paroles entendues peuvent évoquer quelque chose de la vie refoulée et conflictuelle qui habite l'individu. La personne que je rencontre m'inspire quelque sentiment. La sympathie ou l'antipathie que j'éprouve n'est pas nécessairement liée à elle, mais à ce qu'elle représente. Elle vient re/présenter (présenter à nouveau) quelqu'un qui peut être placé au niveau des images qui m'habitent dans des séries sympathiques ou antipathiques. Ce n'est pas nous que les autres aiment ou détestent, mais ce que nous représentons à leurs yeux. On parle alors d'un transfert, vécu comme le retour d'images archétypiques qui se situent au niveau de l'inconscient, ou comme une structure qui se réactualise lors de la rencontre. Sur le terrain pédagogique le transfert positif est un support. Il sous-tend tout le champ pédagogique. La psychanalyse affirme donc que, dans les actes que nous posons, les facteurs inconscients jouent un rôle capital.

Les praticiens de l'ETP ne peuvent ignorer l'effet du transfert sur le bon déroulement du processus éducatif, d'autant que l'avenir d'une relation se joue lors de la première rencontre, et que le senti/ment des acteurs est toujours le bon à leurs yeux, surtout s'il est négatif...

Résistances cognitives

Du côté des savoirs, le cadre institutionnel (hôpitaux, réseaux de soins...) au sein duquel s'inscrit la formation, constitue un niveau de contrainte externe, définissant le contexte didactique en termes de référentiels, contenus, objectifs. La mise en œuvre de la formation est quant à elle dépendante de l'adéquation entre les moyens dont on dispose (espace, temps, matériel, nombre...), et les choix méthodiques plus ou moins

¹¹ Jean-Pierre Astolfi, *La Saveur des savoirs. Disciplines et plaisir d'apprendre*, Paris, ESF, 2008.

appropriés à l'utilisation de ces moyens. De l'ajustement des moyens, méthodes et techniques aux objectifs énoncés, dépend la réussite, sur le versant didactique, d'un parcours de formation. L'évaluation, en mesurant ce qui a été préalablement défini en termes de performances, constitue le principal indicateur d'un bon déroulement du processus didactique.

Nous avons précédemment évoqué les effets du modèle didactique traditionnel, centré sur un ensemble de connaissances déjà organisées, pour la dimension relationnelle du processus d'apprentissage. Qu'en est-il des résistances cognitives du sujet apprenant ?

Même si l'accompagnement éducatif et thérapeutique se présente sous une forme dialoguée, le scénario est défini *a priori* et le patient n'est alors qu'un récepteur passif. Il peut certes acquérir un savoir « minimum » sur la pathologie qui le concerne et ses effets, mais André Giordan¹² a montré tous les risques inhérents à la construction d'un tel pseudo-savoir qui s'appuie sur une idée imprécise, argumentée en des termes scientifiques. Son élaboration fait courir un double risque aux soignants et aux patients : il n'a pas de rôle intégrateur pour les uns, mais dispose aux yeux des autres, d'un pouvoir masquant (qui peut les conduire à avoir des visions !). Or, certaines connaissances préexistent bien chez le patient, construites à partir d'informations de diverses origines, glanées en fonction des circonstances. Elles constituent une grille propre d'analyse de la réalité, et ce sont ces idées-là qui font autorité. Un accompagnement du patient qui ne tient pas compte des conceptions antérieures, n'a guère de chance d'initier un quelconque processus de changement, ou de définir les contours d'une alliance thérapeutique : le patient interprète au mieux les propos des soignants à partir de son cadre de référence, ou pire, les discours sont jugés incompréhensibles car incompatibles avec ses modèles sous-jacents.

L'équipe des soignants ne peut se permettre d'ignorer les conceptions des patients. Dans le cas de pathologies digestives par exemple, que le malade ait une représentation de la digestion associée au seul estomac, ou l'identifie à un trajet à travers les organes, ou bien encore envisage un double parcours, pour les solides et pour les liquides¹³, implique que l'éducateur apprenne à la reconnaître pour la prendre en compte et interférer avec elle. Dans le cas contraire, le formalisme du soignant et l'intuition du patient n'ont guère de chances de se rencontrer. Le risque est d'enraciner les conceptions préexistantes dans discours pseudo-scientifique, en donnant un vocabulaire « savant » pour en parler. Les conceptions ne sont pas des réalités psychiques simples : elles participent d'un style cognitif, sont profondément enracinées, coordonnées en réseau et vont permettre au patient de « s'en sortir » au quotidien, en raison de leur apparente cohérence dans la réponse aux situations-problèmes rencontrées. Giordan les définit comme agents doubles : modèles explicatifs simples et logiques servant à interpréter l'environnement, autant que structures permettant d'intégrer des connaissances au fur et à mesure. Une conception se présente au final comme un processus de construction mentale du sujet qui lui permet d'organiser le réel. Cette construction est permanente et témoigne de son histoire.

D'un point de vue méthodique, la voie est étroite pour l'éducateur/thérapeute qui souhaite prendre en compte les inévitables résistances cognitives des patients. Il peut les ignorer, les reconnaître et les combattre en les réfutant, ou bien tenter d'interagir avec ces modèles (car ce sont autant de structures d'accueil pour les patients), tout en travaillant contre (seul le doute, le déséquilibre et le questionnement qui s'ensuit,

¹² André Giordan, « L'Information sexuelle à Genève », *Éducation et Recherche*, n° 3, 1986, p. 43-62.

¹³ *Ibid.*

permettent une véritable interaction avec les modèles sous-jacents). Il reste que sur le terrain, les problèmes sont intimement mêlés. Le degré d'implication de chaque formateur dans cette gestion des quatre niveaux de contraintes détermine au final son style, comme un rapport subtil entre les peurs qui l'habitent, et les risques qu'il accepte de prendre. Être pédagogue, c'est donc accepter, dans la mesure du raisonnable, d'assumer un certain nombre de risques, pour proposer à l'Autre une figure cohérente, qui lui permette de se repérer.

Accepter de se plier en quatre n'induit certes pas une posture stable. Plus que de réponses, c'est d'interrogations dialectiques et mutuelles entre les quatre niveaux de contraintes dont il s'agit ici. Mais cette « Gymnastique éthique » peut-elle s'exercer, et si oui où ? Comment et où promouvoir une véritable formation pédagogique des praticiens de l'ETP ? Les penseurs institutionnels de l'éducation et du soin semblent de concert avoir accoutumé les acteurs à une pensée binaire, confrontant injonctions institutionnelles et transpositions didactiques, déploiement de moyens et évaluation. L'évacuation du sujet patient et donc de l'humain avec ses singularités, permet paradoxalement de revendiquer le statut de science, en articulant le couple transposition des savoirs, mesure des effets.

Le développement d'une telle formation bipolaire implique en outre une rupture nécessaire avec le passé, jugé dépassé, le moderne étant réputé meilleur, la réforme synonyme de progrès. Pourtant, comme toute question essentielle pour démêler la complexité de la rencontre pédagogique, celle du rapport à l'autre procède, pour l'historien, de l'héritage. Mais qui dit héritage, dit testament. Or quelle est la nature du testament ? Dans quel état parvient-il jusqu'à nous ? Comment résonne-t-il avec nos approches contemporaines de la relation en éducation ? Et, au final, les professeurs, les infirmières, les éducateurs, les médecins... seraient-ils des héritiers sans testament ? Autrement dit, lorsque l'on ne sait d'où l'on vient, peut-on encore anticiper sur où l'on veut aller ?

L'université prendra-t-elle le relais, réintroduisant les acteurs du soin dans leur histoire, en leur donnant des moyens nouveaux d'articuler, dans les pratiques, les quatre niveaux de contraintes précédemment décrits ? Le monde des théories semble peu disposé à entreprendre la démarche de confrontation dialectique théories/pratiques nécessaire. Ce n'est d'ailleurs pas son rôle, et il faut sans doute se garder de vouloir imprudemment convertir des modèles pour penser en modèles pour agir, au risque de se brûler les ailes.

Se concevoir comme pédagogue de l'ETP relève d'une question de conscience et d'éthique. L'absence de prise en compte des résistances relationnelles et cognitives dans les référentiels de formation condamne les praticiens/militants à rester des hommes et des femmes de marge, d'entre-deux, nécessairement nomades dans l'univers théorique, solitaires/solidaires dans celui des pratiques, infidèles à la doxa, impertinents et résistants face aux routines. Pour que leur combat ne soit pas perdu d'avance, il importe que certains reprennent le flambeau et continuent de témoigner, en s'érigeant en théoriciens de leur propre pratique, afin que le fil de l'histoire ne soit pas définitivement rompu, ni son sens perdu. Les controverses qui découlent de la posture pédagogique sont consubstantiellement liées à la reconnaissance d'un testament : associer norme et valeur c'est tout à la fois choisir et construire. Comment ainsi se percevoir pédagogue en dehors de tout héritage ?

L'expert construit la norme éducative du « moi social » en combinant les facteurs didactiques et les exigences institutionnelles et sociétales. Le respect des règles de transposition des savoirs savants associés à la mise en place d'instruments de mesure

inspirés par la docimologie confirment l'adossement à une « science de l'éducation » qui prétend à l'universel. Le pédagogue pour sa part doit, dans la mesure du raisonnable, assumer un certain nombre de risques, pour proposer à l'Autre une figure cohérente, qui lui permette de se repérer. La cohérence induit la « fiance », selon l'expression de Daniel Hameline¹⁴, comme une échappée belle vers les apprentissages. Une telle posture, si elle lui permet de se repérer dans le cadre mouvant de l'action, est aussi source de déséquilibres par rapport à la norme. Plus que de réponses, c'est d'interrogations dialectiques et mutuelles dont il s'agit ici. L'avatar contemporain du pédagogue risque donc bien la clandestinité, l'ETP considérée comme un engagement privé plus qu'institutionnel, question de conscience et, une fois encore, d'éthique.

LES 4 NIVEAUX DE CONTRAINTES EN EDUCATION

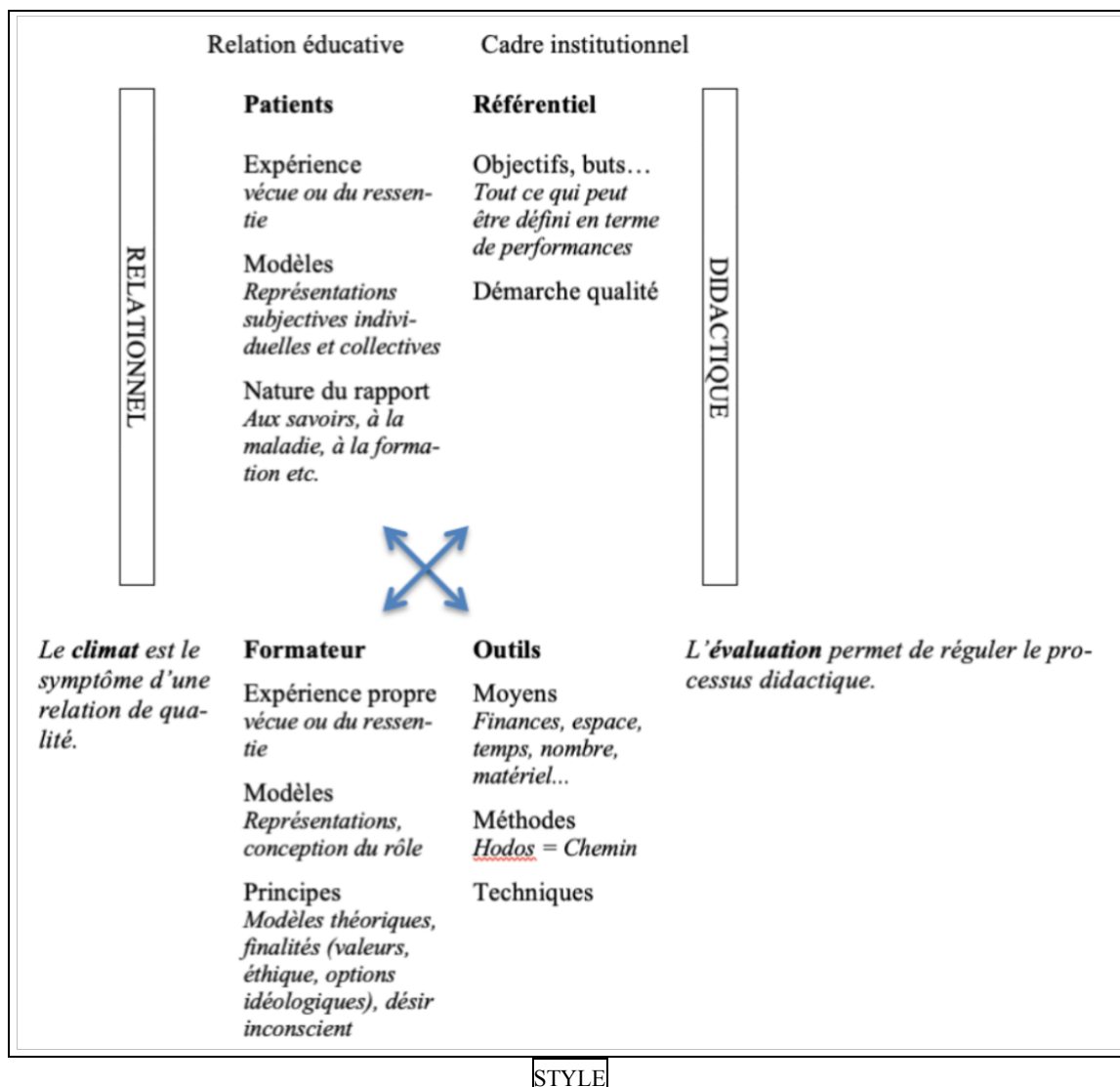


Fig. 6. Les quatre niveaux de contraintes en éducation

¹⁴ Daniel Hameline, « “Connaissez-vous Stuber ?” Variation sur “avez-vous lu Baruch ?” », in Loïc Chalmel (dir.), Jean-Georges Stuber (1722-1797). *Pédagogie pastorale*, Berne, Paris, Peter Lang, 2001.

Victimes d'événements collectifs : les interventions des associations d'aide et de défense

Marie-France Steinlé-Feuerbach
Université de Haute-Alsace
CERDACC (EA 3992)

Pour citer cet article : Marie-France Steinlé-Feuerbach, « Victimes d'événements collectifs : les interventions des associations d'aide et de défense », in *Dialogues Mulhousiens*, n° 3, *Intervention(s)*, Journées Doctorales des Humanités 2018, sous la direction d'Inkar Kuramayeva et Régine Battiston, janvier 2019, p. 33-45 (version en ligne, <http://dialogues.hypotheses.org/>).

Résumé

La survenance d'un événement collectif tel un accident ou un attentat déclenche l'intervention immédiate, auprès des victimes, d'associations d'aide et d'associations de défense. Ces deux catégories, regroupées dans des fédérations nationales, se distinguent par leurs origines et leurs modes de fonctionnement. Cependant, leurs interventions parfois simultanées sont amenées à se croiser ce qui peut conduire à une confusion de leurs rôles respectifs.

Mots-clés : accidents collectifs, attentats, associations d'aide, associations de défense, victimes.

Abstract

Victims of Collective Events: Interventions of Support and Defence Associations

Occurrence of collective events such as accidents or terrorist attacks triggers the immediate intervention of victim support and victim defence associations. These two categories of associations are grouped into national federations and they stand out by their backgrounds and their modes of operating. However, some actions of these associations might make people confused about their respective roles.

Keywords: collective events—accident—terrorist attacks—victims support associations—victims defence associations—victims.

Je remercie Madame Régine Battiston de m'avoir conviée à ce colloque sur le thème transversal de l'intervention¹. J'ai immédiatement pensé à l'intervention des associations lors de la survenance d'événements collectifs. Cette intervention est importante, sollicitée par les pouvoirs publics, mais peu de personnes savent qu'elle est double, mobilisant à la fois des associations d'aide aux victimes et des associations de victimes qui sont en réalité des associations de défense des victimes, terminologie que j'utiliserai principalement ici pour davantage de clarté. Je vais tenter de vous exposer les différences entre ces deux grandes catégories d'association, que les médias confondent allégrement, ainsi que — cette fois volontairement — des auteurs².

Il convient dès le départ de préciser que les associations d'aide sont à la disposition des victimes alors que celles de défense sont composées de victimes et qu'elles sont regroupées dans deux fédérations distinctes. Les associations d'aide ont été rapidement fédérées par l'INAVEM (Institut National d'Aide aux Victimes et de Médiation)³, les associations de défense par la FENVAC (Fédération Nationale des Victimes d'Accidents Collectifs). Les deux fédérations ont depuis modifié leur appellation d'origine. En juin 2017, dans la perspective d'une lisibilité européenne, l'INAVEM a choisi la dénomination « France Victimes⁴ », mais je continuerai dans cet exposé à utiliser l'ancien intitulé. Quant à la FENVAC, si elle a conservé son acronyme, elle a élargi son objet en 2011 afin d'intégrer les victimes d'attentats, elle est ainsi devenue la Fédération Nationale des Victimes d'Attentats & d'Accidents Collectifs⁵.

C'est un sujet qui m'est cher puisque j'ai présidé l'association historique strasbourgeoise d'aide aux victimes ACCORD 67, avant que le tarissement des finances publiques ne la mène à la liquidation, le 28 janvier 2015. Il reste deux associations sur Strasbourg : SOS Aide aux Habitants et Viaduc 67, qui ont été installées dans des quartiers sensibles sous la municipalité de Catherine Trautmann dans le sillage des politiques de la ville. À Mulhouse, ACCORD 68, la petite sœur d'ACCORD 67, a mieux résisté que son aînée. À Colmar, vous connaissez certainement ESPOIR.

J'ai été également pendant de longues années membres du Conseil scientifique de l'INAVEM. La démission de mes fonctions début 2015 coïncide bien évidemment avec la liquidation d'ACCORD mais également, nous y reviendrons, avec l'arrêt de cassation dans l'affaire AZF. Il s'agissait pour moi d'une question de principe, mais j'y ai gardé des liens tant personnels que professionnels puisque Caroline Lacroix, membre du CERDACC, a accepté de prendre ma succession à la présidence du Conseil scientifique et que Carole Damiani, directrice de Paris Aide aux Victimes⁶, l'association parisienne du réseau, est membre associé au CERDACC.

Quant à la FENVAC, nous avons collaboré avec elle dès la création du Centre de recherche. Elle nous a grandement aidé pour un contrat de recherche conclu avec le CNRS⁷ et a plus récemment participé à la rédaction d'un rapport dans le cadre d'un

¹ Cette contribution conserve la forme orale de l'intervention. Voir également Marie-France Steinlé-Feuerbach, « Aide et défense des victimes d'accidents collectifs : rôles respectifs des associations », in Virginie Donier, Béatrice Laperou (dir.), *L'Accès à la justice de la personne vulnérable en droit interne*, Éditions L'Épilogue, « L'Unité du Droit », vol. XVI, 2016, p. 71-81.

² Caroline Eliacheff, Daniel Soulez-Larivière, *Le Temps des victimes*, Paris, Albin Michel, 2007.

³ Disponible sur : <http://www.inavem.org> [consulté le 4 octobre 2018].

⁴ Disponible sur : <http://www.france-victimes.fr> [consulté le 4 octobre 2018].

⁵ Disponible sur : <http://www.fenvac.com> [consulté le 4 octobre 2018].

⁶ Disponible sur : <http://www.pav75.fr> [consulté le 4 octobre 2018].

⁷ Claude Lienhard, Marie-France Steinlé-Feuerbach, « Nouvelles logiques d'action et d'évolution des processus de réparation juridiques et para juridiques des victimes en France dans le cadre d'accidents collectifs ou de catastrophes », in Claude Gilbert (dir.), *Risques collectifs et situations de crise. Apports de la recherche en sciences humaines et sociales*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 173-184.

contrat de recherche que nous avons conclu avec la mission de recherche Droit & Justice sur le thème de la judiciarisation des grandes catastrophes⁸.

Vous le savez, le CERDACC a été créé en 1995 après l'accident aérien du Mont Sainte Odile survenu la 20 janvier 1992⁹. Nous avons débuté nos recherches sur le thème des accidents collectifs avec comme choix de définition : « l'accident collectif est un fait unique qui s'accomplit en un temps bref et en un lieu déterminé¹⁰ ». Ce type d'événement est ainsi régi par la règle des trois unités. La catastrophe se concentre dans une action unique, entendue comme une unité d'accident pouvant être identifiée : crash, effondrement, explosion, etc. Elle se déroule en un temps limité. Enfin, elle prend place en un lieu que l'on peut nommer ou situer (Furiani¹¹, Habsheim¹², Toulouse¹³, Pourtales¹⁴, Eckwersheim¹⁵).

Ces trois critères réunis ne suffisent pas à définir la catastrophe, il convient d'y ajouter le critère quantitatif du collectif. Ce critère n'est pas arithmétique car « si une idée de seuil intervient, il est impossible d'en fixer les contours de manière précise¹⁶ » et il convient de le combiner avec l'impact médiatique de l'événement, lequel dépend notamment de la date de sa survenance. Ainsi, médiatiquement, sur le plan national, l'accident d'Eckwersheim a été éclipsé par l'attentat du *Bataclan* survenu la veille.

D'autres événements sont malheureusement survenus sur notre sol et il ne s'agit pas d'accidents mais d'actes volontaires. Les attentats survenus aux mois de janvier¹⁷ et novembre¹⁸ 2015 à Paris et dans la région Île-de-France ont eu un impact émotionnel considérable, leur ampleur a conduit à une modification législative du droit d'agir des associations de victimes du terrorisme. Les associations de l'INAVEM et de la FENVAC sont fortement mobilisées en cas d'attentat.

Ainsi, lors d'événements collectifs, coexistent deux champs d'intervention associatifs qu'il importe de distinguer (1), d'autant que leur complémentarité mène parfois la confusion (2).

⁸ Stéphane Gicquel, « Regard des victimes sur la judiciarisation des catastrophes », in Marie-France Steinlé-Feuerbach, Caroline Lacroix (dir.), *La Judiciarisation des grandes catastrophes — Approche comparée du recours à la justice pour la gestion des grandes catastrophes (de types accidents aériens ou ferroviaires)*, Rapport pour le GIP Mission Droit & Justice (Convention n° 212.01.18.17), Paris, Dalloz, « Thèmes et commentaires », mai 2015, p. 185-194.

⁹ Le 20 janvier 1992, un Airbus d'Air Inter assurant la liaison Lyon-Strasbourg s'écrase sur les hauteurs du mont Sainte-Odile, faisant 87 morts et 9 rescapés.

¹⁰ Marie-France Steinlé-Feuerbach, « Le Droit des catastrophes et la règle des trois unités de temps, de lieu et d'action », *Petites affiches*, n° 90, 28 juillet 1995, p. 9 ; Claude Lienhard, « Pour un droit des catastrophes », *Dalloz*, chronique, 1995, p. 91.

¹¹ Le 5 mai 1992, lors de la demi-finale de la coupe de France de football opposant Bastia à Marseille, une tribune de spectateurs s'effondre et provoque la chute de 4 000 personnes. La catastrophe fait 2 357 blessés et 17 morts.

¹² Le 26 juin 1988, à l'occasion d'une manifestation aérienne à Habsheim, un Airbus A-320, transportant 125 passagers, s'écrase dans une forêt en lisière de l'aérodrome, faisant trois morts et une centaine de blessés.

¹³ Le 21 septembre 2011, à Toulouse, l'usine chimique AZF explose, le bilan est de 30 morts et 77 000 sinistrés.

¹⁴ Le 6 juillet 2001 lors d'un concert au parc de Pourtales à Strasbourg un arbre s'abat sur les musiciens et les spectateurs, on dénombre 13 morts et 85 blessés.

¹⁵ Le 14 novembre 2015, une rame du TGV en phase d'essai déraile faisant 11 morts et 42 blessés.

¹⁶ Caroline Lacroix, *La Réparation des dommages en cas de catastrophes*, préface Marie-France Steinlé-Feuerbach, avant-propos Dimitri Houtcieff, Tome 490, n° 5, Paris, LGDJ, 2008.

¹⁷ 7 janvier : attentat contre *Charlie Hebdo* ; 8 janvier : fusillade à Montrouge ; 9 janvier : prise d'otage au magasin *Hyper Cacher* de la porte de Vincennes et dans une imprimerie à Dammarville-en-Goële.

¹⁸ Six attaques : fusillades dans quatre restaurants parisiens, prise d'otage et fusillade dans la salle de concert du *Bataclan*, actions *kamikases* au stade de France. Ces attentats ont été au centre des débats lors du colloque de la FENVAC *20 ans de défense des victimes, des expériences à partager, une dynamique à porter*, Hôtel de ville de Paris, 30 janvier 2015, compte-rendu Marie-France Steinlé-Feuerbach, *Le Journal des accidents et des catastrophes*, n° 151, février 2015.

1. Aide et défense : deux intervenants associatifs distincts

Un marqueur de l'identité intrinsèque des deux structures associatives (1.2) se trouve dans leurs origines respectives (1.1).

1.1. L'émergence des deux mouvements associatifs

Chronologiquement, les deux mouvements ont pris naissance dans les années 80-90, ils étaient tous les deux initialement basés sur le bénévolat. Il y a donc là un risque de confusion qu'il convient de dissiper en prenant en considération le point de départ des deux mouvements, celui de l'aide aux victimes puis, un peu plus tard, celui de la défense des victimes.

1.1.1. Les sources de l'aide aux victimes et de l'INAVEM

Pendant longtemps le seul droit des victimes pris en compte était celui de l'indemnisation de leurs préjudices, puis s'est manifestée « la volonté de rétablir les équilibres rompus par l'infraction et de faire de l'aide aux victimes une politique publique à part entière¹⁹ ». Cette volonté était celle de Robert Badinter, engagé dans cette politique dès son arrivée au gouvernement en 1981. Le Garde des sceaux a notamment créé une « Commission d'étude et de proposition dans le domaine de l'aide aux victimes », présidée par le professeur Paul Milliez qui rendait son rapport en juin 1982. Le choix a alors été fait de recourir « à la mobilisation par les associations de la société, au delà des possibilités de l'action de l'Etat²⁰ » pour la prise en compte du sort des victimes. Une des raisons de ce choix était « la misère des ressources budgétaires de l'époque²¹ », il sera d'ailleurs rappelé ultérieurement que « compte-tenu du budget alors très bas du ministère de la Justice, il ne pouvait financer que partiellement cette politique publique et il fit le choix de démultiplier le peu qu'il avait, de passer par le "corps social", d'agir avec l'appui financier des collectivités territoriales, de s'appuyer sur l'énergie et la militance des associations²² ». Les pouvoirs publics déléguaient ainsi au milieu associatif des missions qu'ils n'avaient pas les moyens d'exercer eux-mêmes.

Cet appel à la société civile avait rapidement trouvé écho et sur des initiatives locales (ACCORD avait été créée dès mars 1982) s'était construit un petit maillage de structures de bénévoles portées principalement par des magistrats, avocats, médecins, élus et universitaires, dans un esprit de militantisme. Quant à l'INAVEM, son assemblée constitutive s'est tenue le 7 juin 1986 dans le quartier du Panier à Marseille dans un café dénommé « *Les deux sinistrés* » en présence de notre collègue Claude Lienhard, son premier président. Le message fondateur de ce dernier était « Toutes les victimes, quelle que soit la cause de leur malheur, ont droit à la considération et à la solidarité ». À l'époque, le mouvement d'aide aux victimes prenait son essor et une trentaine d'associations étaient sur le terrain²³.

¹⁹ Philippe Mettoux, « Les Politiques publiques d'aide aux victimes », in Robert Cario (dir.), *Victimes : du traumatisme à la restauration, Œuvre de justice et victimes*, vol. 2, Paris, L'Harmattan, « Sciences criminelles », 2002, p. 205-218.

²⁰ Robert Badinter, « 20 ans après ! », in INAVEM (dir.), *Humanité et compétences dans l'aide aux victimes — Les 20 ans de l'INAVEM*, Paris, L'Harmattan, « Sciences criminelles », 2008, p. 33-42.

²¹ *Ibid.*

²² Nathalie Nieson, *Sur le Financement des associations d'aide aux victimes et la gouvernance de la politique nationale d'aide aux victimes*, Rapport au Premier ministre et à la ministre de la Justice, juillet 2013.

²³ Claude Lienhard, « 20 ans au regard du maillage institutionnel et partenarial », in INAVEM (dir.), *Humanité et compétence dans l'aide aux victimes — Les 20 ans de l'INAVEM*, op. cit., p. 51-58.

1.1.2. Les sources des associations de défense et de la FENVAC

Les associations de défense ne sont pas nées d'une volonté des pouvoirs publics, elles sont l'œuvre des victimes elles-mêmes. Des victimes directes et indirectes d'un même accident collectif s'étaient spontanément rassemblées dans des structures spécifiques suite à chaque événement. Il s'agissait bien d'accidents, les victimes d'actes de terrorisme s'étant regroupées, dès la fin de 1985 dans l'association SOS Attentats créée par Françoise Rudetzki à partir de son expérience personnelle²⁴.

La FENVAC a été créée à l'initiative de Jacques Bresson, dont le fils aîné avait perdu la vie dans l'accident de la gare de Lyon, le 27 juin 1988. Ce n'était cependant pas l'accident en tant que tel mais ses suites judiciaires qui l'avaient conduit à regrouper, le 30 avril 1994, au sein d'une fédération les huit associations déjà existantes. Il s'agissait de tirer une force de l'union. Les objectifs étaient clairs et n'ont pas varié depuis : entraide et solidarité, justice et vérité²⁵ avec comme mot d'ordre « Éviter le raisonnement catastrophique de la catastrophe²⁶ ». Selon, Pierre-Etienne Denis, son actuel président, la FENVAC est une association *a priori* quelque peu étrange qui réunit des personnes d'origines diverses qui ont en commun des blessures au corps et à l'âme²⁷. Clairement « la fédération est une association de victimes créée par des victimes pour des victimes²⁸ ».

Cette diversité quant à leur origine se retrouve dans le mode de fonctionnement des deux mouvements. Les principes sont restés les mêmes mis à part le bénévolat en ce qui concerne l'aide aux victimes. Actuellement ce bénévolat ne subsiste plus guère que dans les Conseils d'administration — et encore — alors que sur le terrain, les bénévoles ont progressivement cédé la place aux professionnels, une des exigences des financeurs institutionnels et donateurs d'ordre étant un haut niveau de professionnalisation²⁹. Le bénévolat reste en revanche le maître mot pour les associations de défense. Il convient toutefois de souligner que certains bénévoles sont devenus, par la force des choses, des spécialistes en matière de procédure et d'indemnisation.

1.2. La distinction intrinsèque entre aide aux victimes et défense des victimes

Les associations d'aide, conventionnées par le ministère de la Justice, ont pour mission d'intervenir auprès des victimes, alors que les associations de défense s'engagent à leur côté.

1.2.1. Les associations d'aide, accompagnatrices des victimes d'événements collectifs

Ces structures, regroupées au sein de l'INAVEM, ne sont pas réservées aux accidents collectifs mais sont ouvertes à toutes les victimes. En France, toutes les victimes de violence ont le droit à être protégées, soutenues ou accompagnées, ce qui est conforme à la Directive de l'Union Européenne du 25 octobre 2012³⁰ laquelle a consacré pour les

²⁴ Françoise Rudetzki a été grièvement blessée dans l'attentat perpétré au restaurant le Grand Véfour à Paris, le 23 décembre 1983.

²⁵ Pierre-Etienne Denis, *Propos introductifs au colloque de la FENVAC 20 ans de défense des victimes, des expériences à partager, une dynamique à porter*, *op. cit.*

²⁶ Stéphane Gicquel, « Regard des victimes sur la judiciarisation des catastrophes », *op. cit.*

²⁷ Intervention au colloque de la FENVAC 20 ans de défense des victimes, des expériences à partager, une dynamique à porter, *op. cit.*

²⁸ Stéphane Gicquel, « Regard des victimes sur la judiciarisation des catastrophes », *op. cit.*

²⁹ Jacques Calmette, « Une Professionnalisation incessante du réseau », *op. cit.*, p. 127-128.

³⁰ Directive 2012/29/UE du Parlement Européen et du Conseil établissant les normes minimales concernant les droits, le soutien et la protection des victimes de la criminalité, JO L 315 14 novembre 2012 ; Etienne Vergès, « Un *Corpus juris* des droits des victimes : le droit européen entre synthèse et innovations », *RSC*, 2013 p. 121 ; Stéphane Detraz, « Plus d'attention portée aux victimes. À propos de la directive du 25 octobre 2012 », *JCP G*, n° 1-2, janvier 2013,

victimes le droit d'accès à un service d'aide. Il est nécessaire de traduire dans les faits le principe de l'égalité de toutes les victimes, certaines d'entre elles, en raison de circonstances de natures diverses, ayant besoin, plus que d'autres, d'être accompagnées de manière globale et individualisée le temps qu'il faudra.

L'institution judiciaire fixe des objectifs qualitatifs et quantitatifs. Il s'agit d'une mission d'intérêt général, les associations pouvant se voir confier des mandats judiciaires³¹. La saisine peut avoir lieu par réquisition du parquet, sur le fondement de l'article 41 alinéa 7 du Code de procédure pénale, introduit par la loi Guigou du 15 juin 2000³² : « Le procureur de la République peut également recourir à une association d'aide aux victimes ayant fait l'objet d'un conventionnement de la part des chefs de la cour d'appel, afin qu'il soit porté aide à la victime de l'infraction ». C'est dans ce cadre que s'inscrit l'accompagnement des victimes et de leurs familles au procès pénal par les associations conventionnées Justice.

La prise en charge se veut être globale et pluridisciplinaire. La mission des associations est d'apporter périodiquement aux victimes des renseignements objectifs et fiables sur leurs droits et les démarches à entreprendre pour les faire valoir, d'expliquer les règles juridiques et les différentes procédures. L'accompagnement comprend également un soutien par des psychologues cliniciens³³ ainsi qu'un accompagnement social pour « épauler » les victimes dans les différentes démarches administratives qu'elles auront à effectuer³⁴. Enfin, il leur appartient d'assurer un accueil spécifique des victimes avant et pendant le procès pénal³⁵.

L'INAVEM et les associations du réseau concernées sont mobilisées en cas d'événement collectif, un tel événement déclenchant une réquisition du procureur de la République concerné dans le cadre de l'article 41 du code de procédure pénale. L'intervention du réseau s'inscrit dans tous les dispositifs de gestion de crise consécutifs à des accidents de transports, des catastrophes industrielles ou des actes de terrorisme. Ainsi, pour l'accident d'Eckwersheim, vingt-cinq associations du réseau ont été mobilisées en France métropolitaine et en Outre-Mer et les associations strasbourgeoises ont eu une action particulièrement importante quant à la prise en charge des victimes.

Cette prise en charge consiste à offrir aux victimes d'accidents collectifs des services calqués sur ceux habituellement destinés aux victimes de violences : un soutien psychologique, une information sur leurs droits et une aide concernant les démarches propres aux accidents collectifs qui s'intègrent dès la phase des secours et qui peuvent se prolonger jusqu'au procès éventuel. L'aide personnalisée s'inscrit dans la durée et la présence des associations est fréquemment requise par les autorités judiciaires. L'INAVEM s'est doté d'un chargé de mission et d'un groupe de travail « accidents collectifs » venant en appui des associations locales.

p. 3 ; Caroline Lacroix, « Pour un ancrage durable de l'effectivité des droits des victimes », *AJ pénal*, n° 1, janvier 2015, p. 12.

³¹ Isabelle Sadowski, « La Mission d'intérêt général et les mandats judiciaires confiés aux associations d'aide aux victimes », *AJ pénal*, 2015, p. 22.

³² Loi n° 2000-516 du 15 juin 2000 renforçant la protection de la présomption d'innocence et les droits des victimes, JORF 16 juin 2000.

³³ Carole Damiani, « Le Psychologue dans le monde judiciaire : l'aide aux victimes », in Dominique Fua (dir.), *Le Métier de psychologue clinicien*, 2^e édition, Paris, Nathan Université, 2002, p. 143-161.

³⁴ Isabelle Sadowski, « La Mission d'intérêt général et les mandats judiciaires confiés aux associations d'aide aux victimes », *op. cit.*

³⁵ Carole Damiani, « L'Accompagnement psychologique durant le procès », *Revue Francophone du Stress et du Trauma*, 5 (1), 2005, p. 37-42.

En ce qui concerne les attentats, « le terrorisme en France ne date pas des 7 janvier et 13 novembre 2015, mais tous les interlocuteurs s'accordent à dire qu'il y a eu un après : celui d'une prise en charge améliorée et suivie des victimes³⁶ ». Parmi les dispositifs mis en place après les attentats, signalons qu'un décret du 3 août 2016³⁷, portant création des Comités Locaux de Suivi des Victimes de Terrorisme (CLSV)³⁸, devenus depuis des Comités Locaux d'Aide aux Victimes (CLAV), prévoit l'ouverture d'un Espace d'Information et d'Accompagnement (EIA). Cet espace est animé par une association d'aide aux victimes. L'association ainsi désignée a notamment pour mission d'organiser cet espace, de constituer le réseau des acteurs utiles à la prise en charge des victimes. Elle informe les victimes et leurs proches sur leurs droits, les aide dans leurs différentes démarches et les renseigne sur l'état d'instruction de leurs demandes.

Les associations d'aide n'ont aucunement vocation à se substituer à la victime, ni à la représenter ou encore à participer au procès pénal dans le cadre d'une constitution de partie civile, ce qui devrait les distinguer sans ambiguïté aucune des associations de défense.

Composées de salariés, juristes, psychologues, travailleurs sociaux, les associations d'aide ne sont donc pas parties prenantes au procès pénal comme le sont les associations de défense de victimes.

1.2.2. Les associations de défense, intervenantes avec les victimes d'événements collectifs

La priorité des associations de défense n'est pas d'aider les victimes, leurs représentants disent publiquement que les associations d'aide sont là pour cela. Cependant, elles parlent d'entre-aide.

Les associations de victimes portent en effet la parole des victimes, et cela jusque dans les prétoires pour atteindre un autre objectif qui est la recherche de la vérité. Le parcours procédural des associations de défense afin d'occuper une place dans le procès pénal est dans le sillage de celui des victimes individuelles. Longtemps écartées du procès pénal, elles se sont vues reconnaître progressivement, au-delà du droit à l'indemnisation, celui de participer activement au procès pénal³⁹.

Quant aux associations, leur légitimité dans ce rôle a obtenu une consécration législative par la loi du 8 février 1995⁴⁰ qui a introduit un article 2-15 dans le code de procédure pénale leur offrant la possibilité de se constituer partie civile lorsque l'action publique a été mise en mouvement par le ministère public ou la partie lésée⁴¹.

³⁶ Anaïs Coignac, « L'Évolution de la prise en charge des victimes d'actes de terrorisme », *Dalloz actualité*, 5 mars 2018.

³⁷ Décret n° 2016-1056 du 3 août 2016 portant création des locaux de suivi des victimes d'actes de terrorisme et des espaces d'information et d'accompagnement des victimes d'actes de terrorisme, JORF 4 août 2016. La composition des comités a été modifiée par le décret n° 2018-329 du 3 mai 2018 relatif aux comités locaux d'aide aux victimes, JORF 5 mai 2018. Un arrêté du 7 mai 2018, JORF 13 mai 2018, précise les modalités de fonctionnement de l'EIA. Isabelle Sadowski, « La Consolidation juridique de l'organisation territoriale de l'aide aux victimes », *JAC*, n° 178, juin 2018 ; Caroline Lacroix, « La Politique publique de prise en charge des victimes du terrorisme 2.0 », in Bruno Py, Frédéric Stasiak (dir.), *Légalité, légitimité licéité : regards contemporains — Mélanges Jean-François Seuvic*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy-Éditions universitaires de Lorraine, 2018, p. 537-553.

³⁸ Un premier CLSV a été constitué à Nice le 25 juillet 2016 et le 16 décembre 2016, la secrétaire d'État a installé le CLSV de Paris.

³⁹ Yves Strickler (dir.), *La Place de la victime dans le procès pénal*, Bruxelles, Bruylant, 2009.

⁴⁰ Loi n° 95-125 du 8 février 1995 relative à l'organisation des juridictions et à la procédure civile, pénale et administrative, JORF 9 février 1995.

⁴¹ Claude Lienhard, « Pour un droit des catastrophes », *op. cit.* ; « Le droit pour les associations de défense des victimes d'accidents collectifs de se porter partie civile : article 2-15 du Code de procédure pénale », *D.* 1996, chronique, p. 314.

Cette possibilité est réservée aux associations agréées. Parmi les conditions de l'agrément fixées par un décret du 17 août 1995⁴² figure la nécessité de présenter « des garanties suffisantes en vue de la défense des victimes », cette condition étant notamment « satisfaite par l'adhésion de l'association au sein d'une fédération lui permettant d'assurer une activité effective en vue de la défense des victimes et agréée par arrêté du ministre de la justice ». La fédération, donc et sans la nommer, la FENVAC, sert ainsi de filtre.

L'article 2-15 a évolué sous l'influence de la FENVAC auprès des pouvoirs publics. Initialement destiné uniquement aux accidents de transport, le texte a été modifié par la loi du 9 septembre 2002⁴³, afin que soient englobés les accidents ayant eu lieu dans une propriété privée à usage d'habitation ou à usage professionnel. Il s'agissait d'inclure les événements comme les explosions de gaz dans des locaux. Cette disposition a aussi permis la constitution de partie civile des associations de victimes de l'explosion de l'usine AZF⁴⁴.

Parmi les associations alsaciennes adhérentes à la FENVAC signalons *ECHO*, l'association des victimes du crash du Mont Sainte Odile, dissoute en 2014, celle des victimes de l'explosion au gaz survenue rue de la Martre à Mulhouse⁴⁵ ainsi que *Solidarité Pourtalès*.

Toutefois, l'article 2-15 permettait ainsi aux associations d'agir en justice mais non à la FENVAC elle-même. Curieuse situation à laquelle il fut remédié par la loi du 9 mars 2004⁴⁶ qui y a ajouté un troisième alinéa permettant *de facto* à la FENVAC de se constituer partie civile⁴⁷ indépendamment de l'agrément de l'association de défense elle-même. Ce nouvel alinéa permet aux fédérations d'associations d'exercer, dans les conditions posées par le texte, les droits reconnus à la partie civile. Il est le résultat d'un *lobbying* actif de la FENVAC qui se retrouve ainsi investie d'une capacité pénale permanente. Le décret du 3 février 2005⁴⁸, qui fixe les conditions d'inscription des fédérations d'associations auprès du Ministère de la Justice, pose deux critères cumulatifs de représentativité : « rassembler au moins dix associations de victimes agréées sur le fondement de l'article 2-15 du code de procédure pénale » et « justifier d'un nombre total d'adhérents à ces associations, ayant la qualité de victimes d'infractions, supérieur ou égal à 1000 », il profite principalement à la FENVAC. La fédération préexiste, elle peut donc intervenir immédiatement après l'accident alors que l'association de défense *ad hoc* ne sera pas encore constituée.

Le droit d'agir des associations n'a pas été accueilli unanimement par la doctrine. S'il a été salué, notamment par des universitaires présidents de l'INAVEM comme Claude

⁴² Décret n° 95-932 du 17 août 1995, JORF 24 août 1995. Art. D.1^{er} du code de procédure pénale.

⁴³ Loi n° 2002-1138 du 9 septembre 2002 d'orientation et de programmation pour la justice, JORF, 10 septembre 2002.

⁴⁴ Caroline Lacroix, *La Réparation des dommages en cas de catastrophes*, *op. cit.*, n° 559-586.

⁴⁵ Explosion de gaz survenue dans un immeuble de la rue de Martre à Mulhouse le 26 décembre 2004 provoque le décès de 16 personnes et en blesse 18.

⁴⁶ Loi n° 2004-204 du 9 mars 2004 portant adaptation de la justice aux évolutions de la criminalité, JORF, 10 mars 2004.

⁴⁷ « Toute fédération d'associations, régulièrement déclarée depuis au moins cinq ans à la date des faits et inscrite auprès du ministère de la justice, dans des conditions fixées par décret en Conseil d'État, dont l'objet statutaire est la défense des victimes d'accidents collectifs, peut exercer les droits reconnus à la partie civile, en ce qui concerne un accident collectif survenu dans les circonstances visées au premier alinéa, lorsque l'action publique a été mise en mouvement par le ministère public ou la partie lésée » ; Claude Lienhard, « Le Droit pour les fédérations d'associations de défense de victimes d'accident collectif de se porter partie civile », *JAC*, n° 44, mars 2004 ; Stéphane Gicquel, « Regard des victimes sur la judiciarisation des catastrophes », *op. cit.*

⁴⁸ Décret n° 2005-84 du 3 février 2005, JORF, 5 février 2005 ; Claude Lienhard, « Modalités pratiques de l'exercice de l'action civile par les fédérations d'associations de victimes d'accidents collectifs », *JAC*, n° 52, mars 2005.

Lienhard et le professeur Anne d'Hauteville de Montpellier⁴⁹, il a eu aussi ses détracteurs. Il a ainsi été affirmé que « seul l'arrêt des habilitations intempestives décernées par le législateur à chaque groupe de pression qui parvient à l'en convaincre, combiné à la sanction effective des constitutions de partie civile abusives, permettra, à terme, la restauration en profondeur de l'action civile⁵⁰ », des auteurs s'élevant contre ce qu'ils appellent la privatisation de l'action publique⁵¹.

Droit d'agir, mais pas nécessairement droit à remboursement des frais engagés, lesquels peuvent se révéler particulièrement élevés. L'article 475-1 du code de procédure pénale dispose que l'auteur de l'infraction ou la personne condamnée civilement peut être condamnée à payer à la partie civile une somme relative aux frais exposés par celle-ci et non payés par l'État. Afin d'affirmer ses droits à indemnisation, la fédération a obtenu du législateur en décembre 2011⁵² un alinéa supplémentaire à l'article 2-15, décidément très extensible, prévoyant que « les associations et fédérations d'associations prévues par le présent article peuvent demander réparation des frais exposés en lien avec l'accident et qui sont la conséquence directe ou indirecte de l'infraction pour laquelle elles ont exercé les droits reconnus à la partie civile ». Cette nouvelle modification est intervenue après les déboires de la fédération lors du procès du *crash* du Concorde à Gonesse⁵³. Alors qu'elle demandait 500 000 € au titre des préjudices subis et 326 426, 91 € au titre des frais, le tribunal lui a chichement accordé respectivement 8 000 € et 40 000 €⁵⁴.

On l'aura compris : si l'INAVEM et ses associations sont sous le contrôle des pouvoirs publics, le réseau de la FENVAC, financièrement moins dépendant, n'hésite pas à se faire lobbyiste, il est un interlocuteur important des pouvoirs publics⁵⁵. Les deux fédérations exercent des rôles différents, elles sont souvent complémentaires mais parfois concurrentes et un « brouillage » s'est opéré peu à peu.

2. Aide et défense : de la complémentarité à la confusion

Aide ou entraide, la frontière peut parfois se révéler perméable entre l'aide globale proposée par l'INAVEM et l'entraide offerte par la FENVAC. Les deux fédérations se trouvent sollicitées simultanément lors de la survenance d'un événement collectif (2.1), elles avaient d'ailleurs conclu une convention de partenariat qui a eu de lourdes conséquences judiciaires dans l'affaire dite AZF (2.2).

2.1. La prise en charge simultanée des victimes d'un événement collectif

Un partage de territoire, si l'on peut s'exprimer ainsi, était déjà présent en 2003 dans les travaux du Conseil National d'Aide aux Victimes et le guide méthodologique « La prise en charge des victimes d'accidents collectifs » à l'usage des acteurs de terrain qui en est

⁴⁹ Anne d'Hauteville, « Une Nouvelle procédure pénale ? Les Droits des victimes », *Revue science criminelle*, 2001, p. 107 ; Anne d'Hauteville, « Rapport introductif. La problématique de la place de la victime dans le procès pénal », *Archives de politique criminelle*, vol. 24, n° 1, 2002, p. 7-13.

⁵⁰ Madeleine Sanchez, « Vers une meilleure définition de la partie lésée par l'infraction : à propos de deux arrêts rendus par l'assemblée plénière le 9 mai 2008 », *Droit pénal*, n° 7-8, juillet-août 2008, p. 1.

⁵¹ Xavier Pin, « La Privatisation du procès pénal », *Revue de science criminelle*, n° 2, avril-juin 2002, p. 245 ; Jean Volff, « La Privatisation rampante de l'action publique », *JCP G*, n° 27, 2004, p. 146.

⁵² Loi n° 2011-1862 du 13 décembre 2011 relative à la répartition des contentieux et à l'allègement de certaines procédures juridictionnelles, *JORF*, 14 décembre 2011.

⁵³ Le 25 juillet 2000, un avion *Concorde* à destination de New York s'écrasait au décollage sur un hôtel à Gonesse tuant 113 personnes.

⁵⁴ Tribunal correctionnel de Pontoise, 6 décembre 2010 ; Marie-France Steinlé-Feuerbach, Claude Lienhard, « Crash du Concorde à Gonesse : l'action civile », *JAC*, n° 111, février 2011.

⁵⁵ Discours d'Anne Hidalgo, maire de Paris, au colloque de la FENVAC *20 ans de défense des victimes, des expériences à partager, une dynamique à porter*, op. cit.

issu. Ce dernier comprend un schéma méthodologique d'intervention qui recommande, dans les premières 24 heures après l'accident de coordonner en urgence l'action des intervenants et notamment d'assurer le lien avec l'INAVEM et d'établir un contact avec la FENVAC, SOS Attentats ou toute autre structure nationale représentative des victimes dont l'expérience est reconnue ». Une deuxième édition de ce guide était parue en 2007 et il aura fallu attendre 2017 pour que soit publiée la version suivante⁵⁶. N'y sont plus mentionnés que l'INAVEM et la FENVAC.

En 2008, l'association SOS Attentats est dissoute faute de moyens et, en 2011, les victimes du terrorisme, orphelines de SOS Attentats, rejoignent la FENVAC, Françoise Rudetzki fondatrice de SOS Attentats et figure de proue emblématique du terrorisme, acceptant d'intégrer la fédération avec la charge opérationnelle des actions en soutien aux victimes du terrorisme. Dès lors, la FENVAC devenait incontournable en cas de survenance d'un attentat. Il ne restait donc plus que deux grandes fédérations partenaires du ministère de la Justice en cas de survenance d'un événement collectif, ce qui a encore augmenté les risques de confusion.

Depuis, la FENVAC a accueilli des associations médiatiquement connues comme *13onze15 fraternité et vérité* pour les attentats du 13 novembre 2015 à Paris et à Saint Denis et *Promenade des Anges* pour l'attentat du 14 juillet 2016 à Nice. Du côté procédural, depuis qu'elle intègre aussi des associations de victimes d'actes de terrorisme, la FENVAC peut également se porter partie civile au titre de l'article 2-9 du code de procédure pénale. Quant aux associations, leur droit à agir a été renforcé par la loi du 3 juin 2016. Les associations regroupant les victimes d'attentat peuvent maintenant se constituer partie civile sans que soit exigé le critère d'ancienneté de cinq ans posé par l'article 2-9 du code de procédure pénale dans son ancienne rédaction⁵⁷.

Lors du colloque pour les 20 ans de la FENVAC⁵⁸, quelques jours après les attentats de janvier, l'émotion était palpable et les éloges reconnaissants des personnalités politiques présentes n'ont laissé planer aucun doute quant au rôle tenu par la FENVAC, aux côtés de l'INAVEM, en cas d'attentat terroriste. Il en est de même pour les accidents collectifs et cette double intervention n'est pas sans soulever quelques difficultés.

À titre d'exemple, suite aux attentats de janvier 2015, l'INAVEM et la FENVAC ont été sollicitées simultanément pour « venir en aide aux victimes et faire partie de la cellule de crise⁵⁹ ». Le 9 janvier 2015, des représentants des deux fédérations participent à la cellule de crise du ministère des Affaires étrangères. Par ailleurs, elles obtiennent toutes les deux la transmission de la liste des victimes décédées ou blessées et des associations d'aide locales sont également mobilisées, les victimes s'adressant à ces dernières étant surtout en demande d'aide psychologique. En définitive, il apparaît que des victimes ont été contactées plusieurs fois : par le ministère de la Justice, l'INAVEM et l'association locale concernée, ainsi que par la FENVAC. Le retour d'expérience effectué indique qu'il

⁵⁶ Disponible sur le site de Juliette Méadel, ancienne secrétaire d'État à l'Aide aux Victimes : <http://juliettemeadel.fr/publication-nouveau-guide-methodologique-victimes-daccidents-collectifs/> [consulté le 5 décembre 2018].

⁵⁷ La loi n° 2016-731 du 3 juin 2016 renforçant la lutte contre le crime organisé, le terrorisme et leur financement, et améliorant l'efficacité et les garanties de la procédure pénale (art. 15), JORF 4 juin 2016, a complété l'article 2-9 du code de procédure pénale par un alinéa ainsi rédigé : « Toute association régulièrement déclarée ayant pour objet statutaire la défense des victimes d'une infraction entrant dans le champ d'application du même article 706-16 et regroupant plusieurs de ces victimes peut, si elle a été agréée à cette fin, exercer les droits reconnus à la partie civile en ce qui concerne cette infraction lorsque l'action publique a été mise en mouvement par le ministère public ou la partie lésée. Les conditions dans lesquelles les associations mentionnées au présent alinéa peuvent être agréées, après avis du ministère public, compte tenu de leur représentativité, sont fixées par décret. » ; Caroline Lacroix, « Encore de nouveaux partenaires du procès pénal », *JAC*, n° 165, mars 2017.

⁵⁸ Colloque de la FENVAC 20 ans de défense des victimes, des expériences à partager, une dynamique à porter, *op. cit.*

⁵⁹ Discours de Bernard Cazeneuve, ministre de l'Intérieur, au colloque de la FENVAC 20 ans de défense des victimes, des expériences à partager, une dynamique à porter.

faut veiller aux articulations entre les différents acteurs. Il est permis de s'interroger quant à l'effet que ces multiples sollicitations peuvent produire sur des victimes profondément choquées. Comment pourront-elles identifier les différentes catégories d'interlocuteurs que, par ailleurs, elles retrouveront dans les rencontres officielles organisées ultérieurement ?

Un autre exemple est aussi révélateur. Quelques heures après la collision de deux hélicoptères de l'émission de télé-réalité de TF1 *Dropped*, en Argentine, le 9 mars 2015, le procureur de la République de Paris a saisi l'INAVEM pour que la fédération puisse faire une offre de services aux familles et aux proches des victimes de cet accident, de manière coordonnée avec le centre de crise du ministère des Affaires étrangères. De son côté, la FENVAC a été saisie par le ministère des Affaires étrangères pour se mettre à disposition des familles des victimes.

La confusion des rôles a été judiciairement sanctionnée par la chambre criminelle de la Cour de cassation, au détriment des victimes.

2.2. L'affaire AZF : la sanction judiciaire de la confusion

« Un tout petit monde », disait David Lodge en parlant de l'Université⁶⁰, il en est de même pour les associations opérant dans le champ des victimes d'événements collectifs. Concurrentes ou complémentaires, il fallait choisir et, afin de mieux coordonner leurs actions les deux fédérations avaient signé le 10 décembre 2011 une convention de partenariat. L'objet de cette convention était « de formaliser les relations entre les deux fédérations et d'affirmer leur reconnaissance réciproque et leur volonté de travailler ensemble sur tout sujet relatif aux droits des victimes, mais également lors de la survenance d'événements collectifs et d'attentats » et elle prévoyait, en cas d'accident collectif, la création, d'un comité de suivi dont les deux fédérations sont membres de droit afin d'exercer des « actions complémentaires et non contradictoires ». L'idée était bonne mais le moment mal choisi. En effet, cette convention a été signée au cours du procès en appel de l'explosion de l'usine AZF alors que la FENVAC et deux associations (l'*Association des familles endeuillées* et le *Comité de défense des victimes d'AZF*) adhérentes étaient parties civiles. Ces constitutions de parties civiles étaient parfaitement régulières et n'auraient posé aucun problème si un des magistrats de la cour d'appel de Toulouse n'avait été vice-présidente de l'INAVEM. La signature de la convention, dont la défense n'avait pas été avisée a mené à la cassation de l'arrêt d'appel⁶¹ pour défaut d'impartialité par un arrêt de la chambre criminelle en date du 13 janvier 2015. Abondamment commenté⁶², cet arrêt a été évoqué à la Fonderie⁶³, le 22 avril 2016, par Monsieur Didier Guérin, lors de la journée hommage à Louis Loew, organisée en partenariat avec l'Université de Haute-Alsace. Le président de la chambre Criminelle n'a pas manqué de rappeler le devoir d'impartialité des magistrats.

⁶⁰ David Lodge, *Small World*, London, Secker & Warburg, 1984 ; *Un Tout petit monde*, préface d'Umberto Eco, Paris, Éditions Payot & Rivages, « Bibliothèque étrangère », 1992.

⁶¹ Toulouse, 24 septembre 2012 ; *Dalloz actualité*, 19 octobre 2012, *op. cit.* ; Caroline Lacroix, Marie-France Steinlé-Feuerbach, « AZF : la vérité est sortie de la benne », *JAC*, n° 128, novembre 2012.

⁶² Chambre criminelle, 13 janvier 2015 n° 12-87.059, « Catastrophe AZF : la chambre criminelle casse sur le fond et sur la forme l'arrêt de la cour d'appel », *Dalloz actualité*, 16 janvier 2015, *op. cit.* ; Maud Lena, *JCP G*, 2015, 50, note Michel Le Pogam ; Blandine Rolland, Madeleine Lobe-Fouda, « Affaire AZF : une catastrophe hors norme soumise aux normes processuelles et pénales », *JCP E*, 2015, 1098 ; Stella Bisseuil, « L'Affaire AZF renvoyée devant la cour d'appel de Paris », *Droit pénal*, n° 2, février 2015, étude 7 ; Haritini Matsopoulou, « Arrêt AZF : cassation justifiée par l'existence d'un "doute objectif" sur l'impartialité d'un magistrat », *JCP G*, n° 8, février 2015, p. 365 ; Yves Mayaud, « L'Affaire AZF, entre impartialité et légalité », *AJ pénal*, 2015, p. 191 ; Caroline Lacroix, « AZF : le défaut d'impartialité — un procès qui explose », *Constitutions*, n° 2015, p. 69.

⁶³ Faculté des Sciences Economiques Sociales et Juridiques (FSESJ) de l'Université de Haute-Alsace.

Le pourvoi en cassation avait été introduit non seulement par le directeur de l'usine AZF et la société Grande Paroisse, exploitante de celle-ci, pénalement condamnés mais également par une association (*AZF mémoire et solidarité*) non adhérente à la FENVAC qui regroupe d'anciens salariés et qui contestait la thèse de l'accident chimique.

La rareté des arrêts de cassation pour défaut d'impartialité de la juridiction de jugement et l'importance de l'affaire en cause méritent que soient rappelés les termes essentiels de l'arrêt du 13 janvier 2015 :

si l'adhésion d'un juge à une association, et spécialement à une association ayant pour mission de veiller à l'information et à la garantie des droits des victimes [...] n'est pas, en soi, de nature à porter atteinte à la présomption d'impartialité dont il bénéficie, il en va autrement en l'espèce, en raison des liens étroits, traduits par la convention du 10 décembre 2011, noués entre les deux fédérations, dont l'une était partie civile dans la procédure et l'autre avait pour vice-président l'un des juges siégeant dans la formation de jugement ; qu'ainsi, en omettant d'aviser les parties de cette situation, alors que ces éléments étaient de nature à créer, dans leur esprit, un doute raisonnable, objectivement justifié, sur l'impartialité de la juridiction.

Les liens étroits et « quasi incestueux⁶⁴ » entre les deux fédérations ont conduit, non seulement à la cassation de l'arrêt d'appel, allongeant le parcours judiciaire déjà fort long des victimes, mais plus encore au renvoi de l'affaire devant la cour d'appel, non de Toulouse, mais de Paris, plus particulièrement à la chambre 2-13 de cette cour, compétente afin de juger les procédures relatives aux délits d'homicide et de blessures involontaires dans les affaires qui comportent une pluralité de victimes et sont ou apparaîtraient d'une grande complexité⁶⁵. La délocalisation du procès l'a rendu moins accessible aux victimes⁶⁶ et peu de toulousains s'étaient déplacés à Paris.

Dans son arrêt du 31 octobre 2017⁶⁷, la cour de renvoi maintient la condamnation du directeur de l'usine et de la société pour homicides et blessures involontaires, avec toutefois une diminution de peine pour le premier⁶⁸. S'agissant des intérêts civils, elle accorde 15 000 € à la FENVAC en indemnisation de l'atteinte à son objet statutaire et 18 397 21 € pour les frais engagés lors de l'accompagnement des victimes et de l'*Association des Familles Endeuillées* aux constitutions de partie civile, à l'étude du dossier pénal, au suivi de l'instruction, à la préparation des audiences et des conclusions, à l'assistance aux audiences du tribunal correctionnel de Toulouse et de la cour d'appel de Paris. Au-delà, sur le fondement de l'article 475-1 du code de procédure pénale, la cour estime à 30 000 € la somme à verser à la fédération et à 600 000 € celle à verser à l'*Association des Familles Endeuillées*. Il est intéressant de constater que la cour de Paris se passe de justificatifs pour les frais d'avocat engagés, estimant que la

⁶⁴ Caroline Lacroix, « AZF : le défaut d'impartialité — un procès qui explose », *op. cit.*

⁶⁵ Il s'agit de la première affaire confiée au « Pôle accidents collectifs » de Paris. La loi n° 2011-1862 du 13 décembre 2011 relative à la répartition des contentieux et à l'allègement de certaines procédures juridictionnelles, JORF, 14 décembre 2011, a créé les « Pôles accidents collectifs ». Le décret n° 2014-1634 du 26 décembre 2014, JORF 28 décembre 2014, fixant la liste et le ressort des juridictions interrégionales spécialisées en matière d'accidents collectifs, a désigné les tribunaux de grande instance de Paris et Marseille, qui sont déjà spécialisés en matière de santé publique. Caroline Lacroix, « Des Pôles spécialisés pour les accidents collectifs », *JAC*, n° 119, décembre 2011.

⁶⁶ Stella Bisseuil, « L'Affaire AZF renvoyée devant la cour d'appel de Paris », *op. cit.*

⁶⁷ Dorothée Goetz, « Troisième procès AZF : condamnations pour homicides et blessures involontaires », *Dalloz actualité*, 14 novembre 2017 ; François Rousseau, « Homicide et blessures involontaires — Epilogue de l'affaire AZF ? », *JCP G*, 2017, p. 107.

⁶⁸ L'arrêt du 13 janvier 2015, outre la cassation pour défaut d'impartialité, avait aussi prononcé la nullité des condamnations pour destruction ou dégradation involontaire par explosion, cette infraction n'étant pas suffisamment caractérisée.

réalité des frais exposés est établie par la présence constante d'un avocat du barreau de Toulouse pendant les quatre mois d'audience à Paris.

Parmi les 454 pages de la décision, est nichée cette petite phrase concernant la FENVAC : « elle constitue une instance de référence en matière d'indemnisation des victimes et de prévention des accidents ». Bel hommage de l'institution judiciaire à la fédération !

La vice-présidente de l'INAVEM est devenue présidente de France Victimes, mais le partenariat entre les deux fédérations ayant pris fin, celles-ci pourront, en toute impartialité, aider et défendre les victimes, notamment lors d'un éventuel deuxième procès en cassation dans l'affaire AZF. Une circulaire relative à l'application du décret du 3 août 2016 modifié portant création des comités locaux d'aide aux victimes et des espaces d'accompagnement parue le 22 mai 2018⁶⁹ introduit dans les CLAV une association concurrente à la FENVAC, l'Association Française des Victimes du Terrorisme (AFVT)⁷⁰.

Par leur engagement, les associations, auxiliaires de justice, actives depuis plusieurs décennies, sont des intervenants indispensables lors de la survenance d'événements collectifs, accompagnant dans la durée et avec humanité les victimes de ces événements traumatiques.

⁶⁹ NOR : JUST1806816C.

⁷⁰ Disponible sur <https://www.afvt.org/form-contact/> [consulté le 5 décembre 2018].

Les Délais d'intervention des secours

Marion Maillard
Université de Haute-Alsace/
École nationale supérieure des officiers de sapeurs-pompiers
CERDACC (EA 3992)/CERISC

Pour citer cet article : Marion Maillard, « Les Délais d'intervention des secours », in *Dialogues Mulhousiens*, n° 3, *Intervention(s)*, Journées Doctorales des Humanités 2018, sous la direction d'Inkar Kuramayeva et Régine Battiston, janvier 2019, p. 47-56 (version en ligne, <http://dialogues.hypotheses.org/>).

Résumé

Incendie, catastrophe naturelle ou technologique, malaise, accident, autant de situations auxquelles sont confrontés les services de secours, et en première ligne, les sapeurs-pompiers. Le dimensionnement des moyens de sapeurs-pompiers est considéré en fonction des risques identifiés d'une part, mais aussi en fonction des moyens humains à disposition d'autre part. En effet, l'emplacement d'une caserne est pérennisé si l'effectif humain permet de maintenir le centre de secours. Pour cela, il est indispensable que les sapeurs-pompiers, en majorité volontaires, soient disponibles afin d'assurer une couverture efficiente des secours. Dès lors, la complexité pour un SDIS est de faire de la prospective en terme de comptabilisation du nombre d'interventions mais aussi en terme de disponibilité des sapeurs-pompiers volontaires. Les secours sont à la croisée de plusieurs enjeux, notamment politiques, sanitaires et sociaux, économiques, à l'échelle des territoires locaux et nationaux. Partant de ce constat, la notion de délai d'intervention paraît complexe à mettre en œuvre.

Mots-clés : secours SDIS, délais d'intervention, documents structurants, SDCAR, information de la population.

Abstract

The Rescue Response Times

Fire, natural catastrophes, technological disasters, illness, accidents create many situations that the emergency services, especially the firefighters, have to face in France. The provisioning of resources of firefighters depends on the risks identified on the one hand, and on human resources available on the other hand. Indeed, the location of a Fire Station can be considered as sustained if human workforce makes it possible to maintain the rescue center properly. For this, it is essential to dispose the number of firefighters, and mainly volunteers, which is available to ensure effective rescue coverage. Therefore, the dilemma for any local Fire Department (SDIS in France) is to envision future actions by taking into consideration not only the rate of rescue operations but also the immediate availability of voluntary firefighters. Public assistance stands at the crossroads (critical juncture) of several intertwined issues: political, health, social and even the economic ones on both local and national territorial level. According to this observation, the concept of time limits for a rescue operation seems to be complex to implement.

Keywords: emergency—fire brigade—response time—structuring document—departemental outline of risk analysis and covering (SDACR)—population information.

L'affaire Naomi Musenga nous rappelle à quel point les délais d'intervention peuvent être cruciaux. Pour rappel, les faits se sont déroulés en décembre 2017. Une jeune femme de 22 ans se plaignant de fortes douleurs au ventre avait alors appelé l'ensemble des protagonistes des secours (police, pompiers, SAMU, SOS Médecin). Elle fut renvoyée par le SAMU auprès de SOS Médecin à deux reprises. Suite à l'intervention du médecin de SOS Médecin, celui-ci a sollicité une équipe du SMUR. La jeune femme est décédée à l'hôpital. Le rapport de l'IGAS (Inspection générale des affaires sociales) a évalué le dysfonctionnement dans la chaîne des secours équivalent à un « retard de prise en charge adaptée de 2h19¹ ».

Ainsi, l'actualité nous amène à nous questionner sur les obligations relatives aux délais d'intervention auxquels sont soumis les services de secours variant d'un département à l'autre. Ce délai est calculé à partir du moment où l'opérateur du centre de traitement de l'alerte (CTA) a transmis l'alerte aux sapeurs-pompiers des différents centres de secours afin de mener à bien la mission. Avant cette étape, le délai de traitement de l'alerte procède du temps consacré par l'opérateur à collecter les renseignements nécessaires auprès de l'appelant afin d'adapter les moyens à engager (véhicules adaptés en fonction de l'évènement, services à prévenir, autorités, etc.). En fonction des informations qu'il aura pu obtenir en identifiant la situation face à laquelle l'appelant est confronté, la réponse peut également varier d'un CTA à l'autre et donc d'un département à l'autre.

D'une part, les différences de délais d'intervention des secours, c'est-à-dire le temps nécessaire entre le moment où l'opérateur du CTA déclenche les moyens et l'arrivée des véhicules de sapeurs-pompiers sur les lieux de l'intervention, dépendent essentiellement de la disparité géographique de notre territoire. Indépendamment des contraintes géographiques, d'autres facteurs influencent le temps que les secours mettent pour arriver sur les lieux du sinistre : les conditions météorologiques, l'influence du trafic routier, mais également la connaissance des secteurs des différents axes routiers par les sapeurs-pompiers et surtout, le maillage territorial, c'est-à-dire, la disposition et l'organisation des casernes dans le département. Autant de paramètres qui permettent de diminuer ou d'augmenter les délais d'intervention de nos sapeurs-pompiers. C'est d'ailleurs ce qui ressort des statistiques. Pour exemple, dans le Jura (SDIS 39), les secours mettent 17 minutes 38 secondes pour arriver sur site² ; tandis qu'ils arrivent en moyenne en 9 minutes 59 secondes dans le Haut-Rhin³. Sur un échantillon de 86 services d'incendie et de secours (SIS), 90 % arrivent sur zone moins de 14 minutes et 14 secondes pour tout type d'interventions.

D'autre part, les sapeurs-pompiers font face à de nouvelles interventions qui ne ressortent *a priori* pas de leurs missions. Cela pousse donc certains services d'incendie et de secours à s'interroger sur une éventuelle nécessité de facturer ces interventions ou tout simplement les abandonner, tandis que d'autres songent à temporiser certaines interventions afin de ne pas obérer les moyens. C'est ainsi que le service départemental d'incendie et de secours (SDIS) du Calvados, a fait couler beaucoup d'encre au cours de l'année 2016 en mettant en place des interventions à caractère payant telles que le

¹ Anne-Carole Bensadon, Juliette Roger, Nathalie Hambourger, *Enquête sur les circonstances ayant conduit au décès d'une jeune patiente suite aux sollicitations du Samu de Strasbourg le 29 décembre 2017*, Rapport public n° 2018-061R, Inspection générale des affaires sociales, juin 2018, p. 40, disponible sur <http://www.igas.gouv.fr> [consulté le 25 septembre 2018].

² Hors délais de traitement de l'alerte (décroché + écoute/analyse + décision/ordre) qui est en moyenne de 2 minutes 14 secondes.

³ DGSCGC, *Les Statistiques des services d'incendie et de secours*, Direction générale de la Sécurité civile et de la gestion des crises, Ministère de l'Intérieur, édition 2017.

« transport malade à domicile », « personne en état d'ébriété⁴ » ou encore « relevage à domicile sans transport⁵ ». La facturation de ces interventions peut engendrer une crainte pour les victimes, celle de voir le secours payant se généraliser dans la mesure où il est complexe de délimiter la frontière entre l'assistance et le secours tellement celle-ci est ténue.

Pour autant, toutes ces interrogations quant à la facturation ou la temporisation des secours, voire encore, l'abandon de certaines missions ne trouvent pas de réponse pour l'ensemble du territoire. Ainsi, ce qui semble viable dans un département ne peut pas être transposable à l'ensemble des autres départements, montrant ainsi une certaine subjectivité de la réponse difficile à appréhender par la population. Dès lors, il convient de s'interroger, à travers la question des délais d'intervention, sur l'acceptabilité du risque par l'ensemble des protagonistes de la chaîne des secours puisque les missions confiées aux SDIS montrent que les attentes de la population en la matière sont démesurées. Les distorsions entre les intérêts du service et ceux de la population sont patentées. Il s'agit donc de trouver un équilibre acceptable.

1. La prise en compte de critères subjectifs dans le cadre des délais d'intervention

Lors de son discours au congrès de la fédération nationale des sapeurs-pompiers en 2013, François Hollande avait réitéré son objectif qui était que « l'accès aux soins urgents doit pouvoir se faire depuis n'importe quel point de notre territoire en moins de 30 minutes. Cet objectif ne pourra être atteint que si les sapeurs-pompiers sont totalement partie prenante des secours à personne avec les autres acteurs⁶ ». À l'échelle des SIS⁷, les statistiques de l'année 2016 montrent que cet objectif est respecté, le délai moyen entre l'appel et l'arrivée des secours étant de 12 minutes 58 secondes. La détermination des délais d'intervention des secours s'effectue à travers plusieurs documents structurants. Ainsi, ceux-ci sont issus d'un processus décisionnel entre le SDIS et la préfecture (1.1). Reste que cette démarche est conditionnée par une appréciation plus subjective liée à des aspects qui ne sont pas pris en compte dans les documents, et qu'il conviendra d'analyser (1.2).

1.1. La détermination des délais d'intervention

Plusieurs acteurs des secours en France doivent déterminer leurs délais d'intervention. Néanmoins, nous nous cantonnerons aux secours délivrés par les sapeurs-pompiers⁸. À ce titre, ils se réfèrent à plusieurs documents respectant des règles de conception spécifiques et répondant à des objectifs distincts.

Ces documents sont dénommés « documents fondateurs ». Il s'agit ici du dossier départemental sur les risques majeurs (DDRM) et le document d'information communal sur les risques majeurs (DICRIM). Ceux-ci permettent de prévenir la population sur les risques auxquels leur territoire est soumis et auxquels ils sont confrontés. Ils visent à

⁴ Outre le fait que le SDIS, dans sa délibération, prévoit une différenciation entre les personnes solvables et les personnes non solvables, celui-ci ajoute que « les personnes identifiées par le SAMU comme présentant une détresse nécessitant une prise en charge en urgence ne feront pas l'objet d'une facturation ». Dès lors, cela implique de pouvoir différencier l'urgence de l'assistance.

⁵ Cette volonté de facturation est plus critiquable dans la mesure où les personnes faisant appel de façon répétitive et abusive aux secours peuvent faire l'objet d'une facturation directe voire leurs ayants droit. L'échelle de ce « recours répétitifs et abusifs » n'ayant pas été mentionnée, cette décision questionne.

⁶ Discours de François Hollande, Président de la République, lors du congrès à Chambéry le 12 octobre 2013.

⁷ Les services d'incendie et de secours incluent la brigade des sapeurs-pompiers de Paris, le bataillon de marins-pompiers de Marseille ainsi que les SDIS.

⁸ Les secours délivrés dans le cadre des soins préhospitaliers répondant à des normes différentes ainsi que d'autres acteurs.

référer l'ensemble des risques et notamment les risques naturels et technologiques. À ces documents sont adossés des plans de prévention visant à prémunir la population contre les risques identifiés. Il existe ainsi de nombreux plans de prévention à l'image des plans de prévention des risques naturels, des plans de prévention des risques technologiques. Le premier étant décliné en fonction du risque inondation, du risque sismique, des avalanches, etc. Ces différents plans et documents servent de fondement et d'outil à la décision du préfet concernant les mesures à prendre afin d'assurer la couverture des risques. Ils ont vocation à servir d'appui pour ceux mis en place par les SDIS. Ils n'ont pas vocation à déterminer les délais d'intervention mais mentionnent les aléas et surtout les bassins soumis à risques. Toutefois, il convient de noter qu'il existe une différence entre bassin de risque et bassin de vie. Bien que les endroits où il y a vie, les risques existent inévitablement, ici, il s'agit de risques caractérisés tels que par l'environnement ou les industries. Ceux-ci marquent un événement pouvant occasionner une rupture pour la vie économique, sociétale et humaine. *A contrario*, le bassin de vie peut présenter des risques de moindre importance, à l'image notamment des risques endogènes à la population, qui ne sont pas pris en compte par ces documents mais qui devraient l'être par des documents préhospitaliers, intégrant en principe l'intervention des secours, et par conséquent des sapeurs-pompiers. Ces premiers documents n'ayant pas de portée opérationnelle, celle-ci est le fruit du travail des SDIS. Pour autant, et à ce stade de l'analyse, force est de reconnaître que les documents présentés ne sont pas nécessairement mis en cohérence⁹ par leurs auteurs en l'absence d'obligation légale¹⁰, constituant ainsi la première source de dysfonctionnement possible lors des opérations de secours.

La détermination des délais d'intervention se fait à travers deux documents emblématiques du SDIS, connus de l'ensemble de la profession. Il s'agit d'une part du schéma départemental d'analyse et de couverture des risques (SDACR) prévu à l'article L.1424-7 du code général des collectivités territoriales¹¹ ; et, d'autre part, de sa déclinaison opérationnelle, le règlement opérationnel. Ainsi la vocation de ces documents est l'analyse et la couverture du risque. Pour ce faire, le SDIS procède à l'inventaire des risques sur son territoire et doit prendre les mesures pour y faire face. Dès lors, cela passe par la mise en place de moyens matériels et humains.

Le SDACR est élaboré sous l'autorité du préfet par chaque SDIS. Il est soumis à l'avis du conseil départemental afin d'être arrêté par le préfet et sur avis conforme du conseil d'administration du SDIS (CASDIS). Dès lors, le processus décisionnel conduisant à l'élaboration du SDACR fait appel à différentes autorités compétentes en matière opérationnelle, budgétaire et bien sûr, décisionnelle dans la mesure où la responsabilité du SDIS pourra être engagée¹².

⁹ « La chambre relève que le SDIS de la Moselle n'est pas partie prenante à l'élaboration des plans communaux de sauvegarde. [...] L'absence de cohérence et de conformité avec la planification opérationnelle du SDIS pourrait constituer un frein irréfragable à la mission de secours » voir *Rapport d'observations définitives Service départemental d'incendie et de secours de la Moselle*, Chambre régionale des comptes de Lorraine, 2010, p. 59.

¹⁰ S'agissant des schémas départementaux d'analyse et de couverture des risques (SDACR) et des schémas régionaux d'organisation sanitaire voir Jean-François Benevise, Sophie Delaporte, Maximilien Becq-Giraudon, *Évaluation de l'application du référentiel d'organisation du secours à personne et de l'aide médicale urgente*, Rapport public n° IGAS, Rapport n° 2013-182R/IGA n° 14063-13128-01, Inspection générale des affaires sociales, septembre 2014, p. 7, disponible sur <http://www.ladocumentationfrancaise.fr> [consulté le 5 décembre 2018].

¹¹ « Le schéma départemental d'analyse et de couverture des risques dresse l'inventaire des risques de toute nature pour la sécurité des personnes et des biens auxquels doivent faire face les services d'incendie et de secours dans le département, et détermine les objectifs de couverture de ces risques par ceux-ci ».

¹² « Contrairement à ce que soutient M.B..., l'indisponibilité du camion pompe au CPI de Tours-sur-Meymont, faute d'un conducteur pour le manœuvrer, n'est pas, en elle-même, fautive dès lors qu'elle n'est pas à l'origine d'un retard d'intervention au regard du délai moyen d'intervention prévu par les dispositions de l'article 15 du règlement

Ce schéma est accompagné d'un règlement opérationnel¹³ décrivant les choix opérés par le SDIS et les consignes guidant la mise en œuvre opérationnelle. Y sont ainsi répertoriés les moyens à déployer en fonction des différentes missions, c'est-à-dire les missions de lutte contre l'incendie, de secours d'urgence aux personnes et les autres missions qualifiées de diverses. Dans ce cadre, les délais de secours sont issus d'une analyse entre le besoin et les ressources disponibles. Par ressources disponibles, il faut entendre les ressources financières mais aussi matérielles et humaines. Cette analyse est privilégiée par les SDIS dans la mesure où ils procèdent avec l'existant des casernes et des personnels¹⁴.

La démarche est donc très pragmatique. Il en va de même du SDACR. Suite à une étude entreprise par des officiers en formation¹⁵, il en ressort quatre typologies : les SDACR avec objectifs de délai uniquement ; les SDACR avec objectifs de moyens ; les SDACR programmatiques ; les SDACR ne contenant que des orientations opérationnelles. Il apparaît alors intéressant de souligner que le contenu d'un tel document n'est pas uniforme pour l'ensemble des départements. L'acceptabilité du risque ne transparaît pas toujours d'un tel document motivé très souvent par de simples considérations pratiques. Bien que le SDACR détermine censément un objectif-cible de résultat, bon nombre de ceux-ci ne sont pas prospectifs et ont tendance à inscrire les délais moyens observés dans leur organisation au cours des quelques dernières années. Par conséquent, la population n'a pas notion des délais auxquels elle est soumise. Pourtant, cette méthode permet à certains SIS d'entreprendre une remise en question de leur organisation territoriale en ciblant les secteurs à risque, voire souffrant de délais plus longs.

Ces documents, combinés entre eux, ont pour fonction de déterminer un objectif-cible de résultat mais cette obligation consiste en réalité en une obligation de moyens, c'est-à-dire que les SDIS sont tenus de mettre en place les moyens les plus adaptés face au risque identifié¹⁶.

1.2. La subjectivité de la détermination

Il existe indéniablement un décalage entre l'intérêt du service et celui de la population. Ainsi, l'ensemble de ces documents répond à des exigences de plusieurs acteurs dont les intérêts peuvent être divergents. Il s'agit alors de trouver un consensus pour ces acteurs.

S'agissant des SDACR, l'approche technique dans la prise en compte et la gestion du risque est valorisée. Les SDIS peuvent apparaître comme des « sachants » et leur analyse paraît alors la plus pertinente. Or, il existe des limites technologiques et méthodologiques dans la prise en compte du risque qui n'est pas toujours appréhendée par ces autorités¹⁷. En effet, comme nous l'avons vu, les SDIS partent de l'analyse du

opérationnel et du SDACR qui fixe ce délai, eu égard à la situation de la commune de Domaize, à 25 minutes pour les engins pompe » voir CAA Lyon, 6^e chambre, 4 avril 2013, 12LY03001, Inédit au recueil Lebon.

¹³ Article R1424-42 du code général des collectivités territoriales.

¹⁴ Il est plus difficile en effet de créer un centre de secours dans un nouvel endroit du fait de l'attachement territorial des sapeurs-pompiers volontaires pour leur commune.

¹⁵ Gaël Mailfert, Didier Bonnet, Nathalie Dubois, Stéphane Jay, *Utiliser le schéma départemental d'analyse et de couverture des risques — État des lieux, propositions et perspectives*, Formation d'adaptation à l'emploi de chef de groupement, ENSOSP, 2011.

¹⁶ Marc Génovèse, *Droit appliqué aux services d'incendie et de secours*, Neuilly-Plaisance, Éditions du Papyrus, 2016, p. 170.

¹⁷ Le projet DEMOCRITE en est une illustration. Ce projet, dont l'acronyme signifie DEMonstrateur d'un MOTEur de Couverture des RISques sur un TERRitoire a permis de réunir des universitaires et des praticiens autour des outils d'analyse et de couverture des risques. Le site de l'Agence Nationale de la Recherche indique que « certains outils seront testés sur un territoire restreint, et l'extension à un territoire de grande ampleur sera étudiée », ce qui est révélateur des difficultés d'uniformisation des outils et méthodes pour l'ensemble du territoire. Par ailleurs, cela nécessite de déterminer des critères pertinents pour concevoir des bassins de risques adaptés à l'échelle nationale.

préexistant. De ce fait, ils peuvent juger de l'opportunité ou non de préserver un centre sur une commune en fonction du nombre d'opérations de secours effectuées. Pour autant, à ce jour, il n'existe pas d'analyse socio-économique dédiée à la valeur positive d'un centre de secours, dans la mesure où aujourd'hui, nous raisonnons essentiellement en termes de coût. Pour autant, un centre de secours peut s'avérer rentable s'il permet de préserver des vies, minimiser des temps d'hospitalisation voire encore de raisonner en termes de coût du « sauvé » (valeur économique d'un bien préservé des flammes notamment).

Par ailleurs, si le SDACR peut revêtir plusieurs formes avec des objectifs bien distincts, les décisions prises sur son fondement n'auront pas la même incidence du fait du caractère spécifique de cette étude. Par conséquent, les décisions des pouvoirs publics ne seront pas identiques pour chaque type de SDACR, outre les différences propres à chaque territoire. Certes, il était prévu qu'un conseil départemental de sécurité civile soit mis en place dans chaque département. Le rôle de ce conseil départemental était de contribuer à l'évaluation et à la gestion des risques¹⁸. Or, il apparaît que l'effectivité de ces conseils n'est pas réelle¹⁹. Dès lors, il est légitime de se questionner sur la subjectivité de l'analyse de la couverture des risques. En effet, le nombre de protagonistes intervenant dans l'élaboration de tels documents semble alors limité aux autorités publiques et aux acteurs publics du secours. Par ailleurs, la limite humaine ne doit en aucun cas, être occultée. Le SDACR permet de définir le nombre de personnes par centre de secours. Il ne sert à rien d'implanter une caserne s'il n'y a pas de ressources humaines pour l'armer. Certains SIS ont alors pris en considération cette lacune afin de proposer des pistes de réflexion. Mais il s'avère que certains repensent leur carte de couverture des risques en attribuant des moyens des secteurs limitrophes en cas de besoin. Bien que cette situation puisse engendrer des délais d'acheminement des secours plus longs et ainsi entraîner des disparités au sein des territoires, les SIS mobilisent des moyens humains et matériels au sein d'un centre de secours par le biais de la reconstitution d'effectifs voire augmentent leurs effectifs journaliers opérationnels dans les centres environnants afin de couvrir le secteur dans les meilleurs délais.

Le dossier départemental sur les risques majeurs (DDRM) et le document d'information communal sur les risques majeurs (DICRIM) sont des documents d'information préventive qui suivent un système d'information dont le dispositif est descendant. Le citoyen n'intervient pas dans cette conception. Par conséquent, il n'a pas réelle conscience des risques auxquels il est exposé. En effet, le citoyen est destinataire de l'information et il apparaît qu'en réalité sa prise en compte n'est pas des plus efficaces.

S'agissant du SDACR, celui-ci doit être accessible à la population. Or, on se rend compte dans les faits que les SDIS ne communiquent pas forcément ce type de document. Par conséquent, la population n'a pas toujours accès à cette information. Le citoyen est alors consommateur du secours « dans la mesure où il n'a pas la notion des secours mais attend d'être secouru dans les meilleurs délais²⁰ ». En admettant que le citoyen ait pu être sollicité dans le cadre de la mise en place du SDACR, il aurait pu avoir notion des suppressions de centre et connaître les moyens disponibles pour assurer la couverture du risque sur son secteur. Serait-ce une défiance des administrations que de ne pas proposer ces choix à la population ? En effet, conscients de la perte du centre de

¹⁸ Article D711-11 du code de la sécurité intérieure.

¹⁹ Résultats d'une enquête menée auprès de SDIS et de préfectures.

²⁰ Marion Maillard, *Le Citoyen face aux opérations de secours*, mémoire de recherche de Master 2, Université de Haute-Alsace, 2016.

secours sur leur commune, les citoyens pourraient envisager de le maintenir afin de disposer de secours de proximité. Rappelons que la désertification médicale impacte directement les sapeurs-pompiers qui souffrent du système hospitalocentriste.

Dès lors, il apparaît que la détermination des délais de secours est subjective. Les territoires n'ayant pas les mêmes contraintes géographiques, démographiques et budgétaires, une uniformité des procédures semble donc inenvisageable. Toutefois, les citoyens seraient-ils en droit d'exiger, tout d'abord, une information puis une mise en cohérence de la démarche des SDIS et enfin une certaine temporalité ?

2. Un intérêt général difficile à circonscrire

Il convient ici d'étudier l'acceptabilité du risque sous les effets combinés du citoyen et du service. On se rend alors compte que les délais d'intervention sont perçus différemment par les différents protagonistes. Ces deux entités ont des intérêts divergents mais qui tendent à un objectif commun, le secours en un temps raisonnable.

2.1. L'intérêt du service

Les SDIS sont des organisations qui dépendent d'une autorité bicéphale, c'est-à-dire qu'elles disposent de deux autorités d'emplois : le préfet est chargé de la mise en œuvre opérationnelle des moyens de secours²¹, tandis que le président du conseil d'administration du SDIS (CASDIS) est l'autorité de gestion²². De ce fait, ces deux autorités ont chacune des prérogatives et par conséquent, une vision distincte de l'acceptabilité du risque. La citation suivante en est une parfaite illustration : « Les sapeurs-pompiers, ce sont 7 300 centres. Ce réseau a évolué, parfois pour de bonnes raisons car les besoins des populations ne cessent pas de changer. Parfois pour de plus discutables, c'est-à-dire pour des motifs strictement budgétaires. Ainsi, en cinq ans, 571 casernes ont fermé. Aussi, je demande au Gouvernement de les préserver dans les territoires ruraux, les zones de montagne et les quartiers sensibles²³ ».

D'une part, l'élu dispose d'un rôle important en matière de secours. En effet, en vertu de l'article L. 1424-4 du CGCT, le maire et le préfet, dans l'exercice de leurs pouvoirs de police « mettent en œuvre les moyens relevant des services d'incendie et de secours dans les conditions prévues par un règlement opérationnel arrêté par le préfet après avis du conseil d'administration du service départemental d'incendie et de secours ». Les SDIS sont « placés pour emploi sous l'autorité du maire ou du préfet, agissant dans le cadre de leurs pouvoirs respectifs de police ».

Le rôle du maire est réaffirmé par le rapport de la Cour des comptes de 2011 sur les services départementaux d'incendie et de secours, en matière de protection des populations. En effet, bien qu'il existe « un outil de simulation concernant l'évaluation de l'effectif en garde au regard des sollicitations opérationnelles, cet outil ne peut en aucun cas conduire à imposer partout des ratios calculés de manière théorique ». Le SDIS apparaît comme le dernier rempart en matière de service public des secours à personne en zone rurale ce qui devrait être pris en considération.

Pour autant, il devient difficile pour une commune de pouvoir conserver un centre de secours lorsque ce centre est intégré au SDIS. C'est alors très souvent au SDIS que revient le pouvoir de décision quant à la pérennisation de cette caserne. C'est d'ailleurs ce qu'il en ressort des propos énoncés lors du congrès des sapeurs-pompiers : « Je ne peux pas ne pas constater qu'un certain nombre de fermetures auquel il a été procédé, dans des

²¹ Article L1424-3 du code général des collectivités territoriales.

²² Articles L1424-24 à L1424-30-1 du code général des collectivités territoriales.

²³ Discours de François Hollande, *op. cit.*

départements que je connais bien, n'ont pas toujours été inspirées par la rationalité et l'économie²⁴ ». Une réalité traduite par les chiffres suivants : « Depuis les années 2000, le nombre de centres d'incendie et de secours a diminué, passant de 8700 environ au 31 décembre 2002 à moins de 7000 au 31 décembre 2015 ». L'aspect financier et l'impossibilité pour certains départements, voire certaines communes de pérenniser des centres de secours incite donc à repenser l'acceptabilité du risque voire à réorganiser le service afin de maintenir la même couverture opérationnelle.

Finalement, le fait de ne pas indiquer les délais d'intervention dans le SDACR, comme cela pouvait exister jusqu'en 1988, peut se justifier par plusieurs éléments. Tout d'abord, un changement dans la législation qui a supprimé cette mention. Ensuite, par l'augmentation des interventions et du fait de l'implication des sapeurs-pompiers dans l'aide médicale urgente, il devient difficile de dimensionner les moyens. Par ailleurs, il faut rappeler le système sur lequel reposent les sapeurs-pompiers : il s'agit en majeure partie de sapeurs-pompiers volontaires donc ils ne sont pas à demeure à la caserne pour une grande partie d'entre eux. De ce fait, ceux-ci ont un temps de déplacement entre leur domicile et la caserne. Inclure des délais d'intervention peut donc avoir une incidence sur l'accidentologie des sapeurs-pompiers concernant le risque routier. Il est donc nécessaire de trouver un juste équilibre entre défense de la population et sécurité des pompiers.

2.2. *L'intérêt de la population*

« Toute personne concourt par son comportement à la sécurité civile²⁵ ». Cette citation, au demeurant basique s'avère, dans les faits, très différente de ce qu'elle laisse entendre de prime abord. Le simple fait d'appeler les secours est en soit, participer à la sécurité civile, c'est en tout cas ce qui ressort des textes : « en fonction des situations auxquelles elle est confrontée et dans la mesure de ses possibilités, elle veille à prévenir les services de secours et à prendre les premières dispositions nécessaires²⁶ ». Pourtant, à l'heure actuelle, on se rend compte que la population utilise davantage les réseaux sociaux quitte à en délaissier les appels aux opérateurs des secours. Certains SDIS se sont alors adaptés à cette pratique en scrutant les réseaux sociaux afin de dimensionner les moyens face aux commentaires des personnes sur site²⁷. Toutefois, le SDIS ne peut pas suppléer l'ensemble des carences en matière de premiers secours ni même se rendre disponible pour toutes les interventions à tout moment. La population étant de plus en plus demandeuse en matière de secours, il apparaît difficile d'accéder à toutes les demandes de secours. En effet, les sollicitations envers les services départementaux d'incendie et de secours sont croissantes. Ainsi, « un français sur 3, chaque année, sollicite les sapeurs-pompiers qui reçoivent plus de 20 millions d'appels, ce qui se conclut par une intervention toutes les 8 secondes²⁸ ». En 2016, il y avait « 12 445 interventions par jour soit 1 intervention toutes les 6,9 secondes²⁹ ». Paradoxalement, peu de personnes sont formées aux gestes qui sauvent. Selon une étude menée par le Paris-Centre de recherche cardiovasculaire, « la probabilité de survie à un arrêt

²⁴ Extrait discours de Bernard Cazeneuve, Ministre de l'intérieur, congrès des sapeurs-pompiers, 26 septembre 2015 — AGEN (lettre de mission).

²⁵ Loi n° 2004-811 du 13 août 2004 de modernisation de la sécurité civile (MOSC).

²⁶ Article 4 de la loi MOSC.

²⁷ Eric Leroy-Terquem, « Sauver des vies grâce aux réseaux sociaux », *Sapeurs-Pompiers de France*, n° 1980, juillet-août 2015, p. 22-25.

²⁸ Extrait du discours du congrès départemental des sapeurs-pompiers de l'Yonne, 8 septembre 2012.

²⁹ DGSCGC, *Les Statistiques des services d'incendie et de secours*, Direction générale de la Sécurité civile et de la gestion des crises, Ministère de l'Intérieur, édition 2017.

cardiaque est corrélée à la proportion de la population formée aux gestes qui sauvent et à la densité d'équipement en défibrillateurs. [...] Or, il existe des disparités considérables en France entre les départements, tant dans la formation que dans l'équipement en défibrillateurs. Le résultat est alarmant. Dans les départements les plus mal dotés, la probabilité de survie après un arrêt cardiaque hors hôpital peut tomber à... zéro³⁰ ».

Pour poursuivre ce constat, il est à relever qu'en milieu rural la population a conscience de l'éloignement des services d'urgence. Par conséquent, l'acheminement des secours sera plus long. Les attentes semblent donc varier d'une personne à l'autre mais surtout en fonction du lieu où elle se situe. Pour autant, dans la détresse, les délais d'acheminement des secours paraissent plus longs et l'urgence ne permet pas toujours de ramener ces délais³¹ à 30 minutes³².

Il faut savoir que les notions de délais ont été supprimées en 1988. De ce fait, certains SDIS n'indiquent plus de délais de peur d'une judiciarisation croissante. Le fait de ne pas mentionner ces délais n'a pas de force exonératoire dans la mesure où le juge semble chercher si les délais sont raisonnables ou non. Il n'y va pas de l'intérêt des SDIS de ne faire mention d'aucun délai d'intervention au regard des impacts financiers, économiques et sociétaux. En effet, les délais mentionnés dans les SDACR sont des objectifs cible de résultat et en aucun cas ne peuvent s'imposer comme obligation. Effectivement, compte tenu des multiples missions auxquelles sont confrontés les sapeurs-pompiers, cela impliquerait qu'il y ait un vivier d'effectif permanent, ce qui n'est pas possible tant financièrement qu'en égard à la législation relative au temps de travail. Dans cette hypothèse, le juge filtre la responsabilité des secours mais définit aussi la mesure à donner à l'acceptabilité du risque. L'acceptabilité du risque par le juge recouvre une réalité plus tempérée entre d'une part les attentes de la population et d'autre part les délimitations opérationnelles opérées par le service. Pour ce faire, le juge est amené à trancher le litige en respectant des règles de collégialité³³, ce qui permet au justiciable de bénéficier des garanties qui y sont attachées. Le juge tient compte des circonstances et de la difficulté des missions accomplies. Ainsi, il n'est pas rare qu'il s'appuie sur ces expertises afin de délibérer. Il opère donc une analyse casuiste notamment en tenant compte des « diligences nécessaires ». Ainsi, dans un arrêt de la CAA de Nantes du 12 juillet 2013³⁴, le juge avait retenu que « les diligences faites et précautions prises en l'espèce par les sapeurs-pompiers lors de leur première intervention étaient appropriées à la nature et à l'importance du feu de cheminée qu'ils avaient circonscrit » alors même que l'expert avait rendu des conclusions inverses. Pour autant, le juge fait preuve de bon sens s'agissant de délais anormalement longs. Dans un arrêt en date du 11 mai 2015³⁵, le juge a ainsi estimé que « même si les véhicules déjà présents avaient pu être déplacés [...] pour protéger les maisons proches, ce retard de 28

³⁰ En France, l'absence de volontarisme en matière de formation aux premiers secours compromet sévèrement la survie des victimes d'arrêt cardiaque dans certaines régions, 2 septembre 2016, disponible sur www.secourisme.net [consulté le 25 septembre 2018].

³¹ Chaque minute compte lorsqu'il s'agit de secours. En matière d'incendie, on considère qu'un verre d'eau suffit à éteindre un début d'incendie la première minute. La deuxième minute nécessite un seau d'eau. Tandis qu'à la troisième minute, il faudrait une citerne afin d'éteindre les flammes. En matière de secours à personne, il en est de même. Lors d'un arrêt cardiaque, les chances de survie diminuent de 10 à 12 % chaque minute écoulée.

³² Délais couramment admis comme étant dans la moyenne pour les SDACR.

³³ « Le fait qu'une affaire soit jugée par plusieurs juges, siégeant et délibérant ensemble », disponible sur www.vie-publique.fr [consulté le 25 septembre 2018].

³⁴ CAA Nantes, 5^e chambre, 12 juillet 2013, 12NT00597, inédit au recueil Lebon.

³⁵ CAA Bordeaux, 6^e chambre (formation à 3), 11 mai 2015, 13BX00324, inédit au recueil Lebon.

minutes pour ce qui concerne le quatrième camion et de 1 heure 28 pour le cinquième présente un caractère fautif de nature à engager la responsabilité de la commune de Saint-Leu et du SDIS de La Réunion » alors « l'importance du retard à l'intervention du cinquième véhicule spécialement affecté à la défense du secteur des parcelles du requérant, il y a lieu d'évaluer l'aggravation des dommages du fait de l'intervention tardive des secours à 75 % ». Dès lors, la responsabilité du SDIS peut être mise en cause dans l'hypothèse d'un dysfonctionnement du service occasionnant des délais anormalement longs susceptibles d'aggraver les dommages à la victime. Toutefois, le juge tiendra compte du dommage initial, c'est-à-dire l'incendie ou un élément endogène ou exogène à la personne, ceux-ci étant étrangers au SDIS mais pouvant être aggravés par des délais anormalement longs. Reste à savoir quelles sont les attendues en matière de secours imputables aux SDIS et si ceux-ci ont la possibilité de prioriser des interventions au détriment d'autres.

Observer pour ressentir, participer pour comprendre : étude exploratoire de la charge cognitive dans les tâches d'assemblage automobile

Lisa Jeanson
Université de Lorraine
PERSEUS (EA 7312)

Pour citer cet article : Lisa Jeanson, « Observer pour ressentir, participer pour comprendre : étude exploratoire de la charge cognitive dans les tâches d'assemblage automobile », in *Dialogues Mulhousiens*, n° 3, *Intervention(s)*, Journées Doctorales des Humanités 2018, sous la direction d'Inkar Kuramayeva et Régine Battiston, janvier 2019, p. 57-66 (version en ligne, <http://dialogues.hypotheses.org/>).

Résumé

L'ergonomie est « la mise en œuvre des connaissances scientifiques relatives à l'homme et nécessaires pour concevoir des outils, des machines et des dispositifs qui puissent être utilisés par le plus grand nombre avec le maximum de confort, de sécurité et d'efficacité¹. » Nous, les ergonomes, sommes donc des professionnels de l'intervention. Ces interventions sont fondées sur des analyses de l'activité des hommes et ont pour objectif d'adapter leur environnement à leurs capacités et besoins. Mais qu'en est-il lorsque nous intervenons sur la charge cognitive, un concept difficile à évaluer², particulièrement dans les tâches cycliques et répétitives qui induisent des automatismes³ ? Dans une étude exploratoire, les observations participantes pratiquées au sein de l'usine du Groupe PSA à Sochaux, nous ont permis de ressentir les contraintes cognitives et de gagner la confiance des opérateurs.

Mots-clés : charge cognitive, observation participante, tâches d'assemblage, performance, intervention.

Abstract

Observing to Feel, Participating to Understand: Exploratory Study of Cognitive Workload in Assembly Tasks in the Car Industry

Ergonomics is “the use of scientific knowledge on humans to design tools, machines and systems applied by the majority of people with maximum comfort, security and efficacy⁴”. We, as ergonomists, are intervention professionals. Those interventions are based on analyses of men's activity and aim at adapting their environment. But what happens when we intervene on cognitive workload which is difficult to measure¹, especially on cyclical tasks that are highly automated²? In this exploratory study, the participating observations we conducted in PSA Group in Sochaux allowed us to feel cognitive constraints and to build trust with workers.

Keywords: cognitive workload—participating observation—assembly tasks—performances—intervention.

¹ Définition de la Société Ergonomique de Langue Française, 1988, disponible sur <https://ergonomie-self.org/ergonomie/definitions-tendances/> [consulté le 1 décembre 2018].

² Jacques Theureau, « La Notion de charge mentale est-elle soluble dans l'analyse du travail et la conception ergonomiques », *Journées Act'ing/Ergonomia*, Cassis, 2001, p. 15-19.

³ Jessica Lindblom, « Towards a Framework for Reducing Cognitive Load in Manufacturing Personnel », *Advances in Cognitive Engineering and Neuroergonomics*, n° 11, 2014, p. 233-244.

⁴ *Ibid.*

Observer l'inobservable...

L'ergonomie est « la mise en œuvre des connaissances scientifiques relatives à l'homme et nécessaires pour concevoir des outils, des machines et des dispositifs qui puissent être utilisés par le plus grand nombre avec le maximum de confort, de sécurité et d'efficacité¹ ». Ainsi le travail des ergonomes n'a de sens que dans leurs interventions. Durant ces interventions, ils analysent l'activité des hommes, avant de formuler des préconisations pour l'amélioration de leur environnement. Cependant s'il existe un certain nombre de méthodes pour intervenir sur des problèmes tels que l'aménagement physique des postes ou encore les ambiances de travail², intervenir sur la charge cognitive s'avère être un véritable casse-tête.

Coût cognitif, effort mental, charge attentionnelle, la notion de charge cognitive, notion « imprécise³ », est loin de mettre tout le monde d'accord. « La vérité est que personne ne semble savoir ce qu'est la charge cognitive⁴ ». Il est vrai que la seule chose sur laquelle les auteurs trouvent un consensus, c'est bien sur le fait qu'il n'existe pas de consensus sur la nature exacte de ce construit. Ainsi comme beaucoup d'autres en sciences humaines, la charge cognitive est un concept facile à comprendre intuitivement⁴ mais en réalité « trompeur⁵ ». Elle n'en est pas moins un enjeu stratégique pour les entreprises et la recherche⁶ et c'est pourquoi on assiste depuis les années 90 à une hausse de l'intérêt des scientifiques face à ce sujet d'étude. En effet à titre d'exemple, en recherchant « mental workload » sur le site de l'*Association for Computing Machinery* (moteur de recherche très utilisé en ingénierie), on ne trouve pas moins de 429 publications en 1990, 2473 en 2000 et 4638 en 2010.

Le Groupe PSA ne faisant pas exception à la règle, on y étudie depuis quelques années les effets de la charge cognitive sur la santé et la performance des opérateurs qui assemblent les véhicules et ses composants. Les ergonomes industriels de l'entreprise, dont la mission est « d'œuvrer pour que la performance des opérateurs soit améliorée en même temps que leur santé préservée tout au long de leur vie professionnelle⁷ », interviennent de plus en plus sur des problématiques liées à la charge cognitive. De la même façon, nous avons été sollicités en avril 2016 par le Groupe PSA afin de réaliser une étude des postes. Cette étude s'effectue dans le cadre d'une thèse en CIFRE dont l'objectif est de créer un modèle prédictif de la charge cognitive et des performances des opérateurs sur les postes de travail ; le terrain d'application est l'usine de Montage à Sochaux. Or, si la charge cognitive demeure complexe à mesurer dans ses domaines classiques d'application tels que l'aéronautique⁸, les transports ferroviaires⁹, la conduite

¹ Georges Lapassade, « Observation participante », in Jacqueline Barus-Michel, Eugène Enriquez, André Lévy, *Vocabulaire de psychosociologie*, Toulouse, Erès, 2016, p. 392-407.

² Pierre Rabardel, *Ergonomie: concepts et méthodes*, Toulouse, Éditions Octarès, 2002.

³ André Tricot, « Introduction: la charge mentale, « vertu dormitive » ou concept opérationnel? », *Psychologie française*, n° 41, 1996, p. 313-318.

⁴ Bin Xie, « Review and Reappraisal of Modelling and Predicting Mental Workload in Single-and Multi-task Environments », *Work & Stress*, n° 14, 2000, p. 74-99 ; Mark Linton, « Composing User Interfaces with InterViews », *Computer*, n° 22, 1989, p. 8-22.

⁵ Maurice de Montmollin, *L'Intelligence de la tâche : éléments d'ergonomie cognitive*, Berne, Peter Lang Verlag, 1986, p. 45-78.

⁶ Gary Reid, « Critical SWAT Values for Predicting Operator Overload », *Proceedings of the Human Factors Society Annual Meeting*, n° 32, 1988, p. 1414-1418.

⁷ Alexandre Morais, « Articulation entre l'ergonomie et *lean manufacturing* chez PSA », *Activites*, n° 9, 2012, p. 46-87.

⁸ Jean Christophe Sperandio, « Variation of Operator's Strategies and Regulating Effects on Workload », *Ergonomics*, n° 14, 1971, p. 571-577 ; Caroline Martin, « La Charge mentale de travail : un concept qui reste indispensable, l'exemple de l'aéronautique », *Le Travail humain*, n° 76, 2013, p. 285 ; Pierre-Vincent Pabel, *Évaluation d'un système de résolution de conflits, ERASMUS : apport de l'oculométrie comme mesure de la charge mentale chez les contrôleurs aériens en-route*, Université de Toulouse, 2011 ; Thomas Hankins, « A Comparison of

automobile¹⁰, la défense¹¹ ou encore la chirurgie¹², elle l'est d'autant plus dans les tâches manuelles d'assemblage¹³. En effet cette activité a pour particularité d'être cyclique et répétitive. Elle inflige une contrainte temporelle telle que les opérations à réaliser sur les postes doivent être en grande partie automatisées donc difficilement observables par les chercheurs et verbalisables par les sujets. Cette caractéristique rend impossible l'utilisation des techniques classiques de mesure de la charge cognitive telles que les échelles subjectives¹⁴, les mesures de performance¹⁵, d'occulométrie¹⁶, de l'activité cérébrale¹⁷, de la conductivité de la peau¹⁸ ou encore de la fréquence cardiaque¹⁹. Nous avons donc choisi de débiter nos recherches par une phase exploratoire d'observation participante sur des postes de travail.

La méthodologie : observer et participer

Dans *Vocabulaire de Psychosociologie* Lapassade²⁰ reprend la définition de Bogdan et Taylor²¹ de l'observation participante en tant que « période d'interactions sociales intenses entre le chercheur et les sujets, dans le milieu de ces derniers. Au cours de cette période, des données sont systématiquement collectées. [...] Les observateurs s'immergent personnellement dans la vie des gens. Ils partagent leurs expériences²² ». Il

Heart Rate, Eye Activity, EEG and Subjective Measures of Pilot Mental Workload during Flight », *Aviation, Space, and Environmental Medicine*, n° 69, 1998, p. 360-367.

⁹ Sounkalo Djibo, « Charge mentale et régulation de systèmes complexes, Approche subjective des agents de régulation du métro parisien », *Activites*, n° 3, 2006, p. 117-139.

¹⁰ Antoine Clarion, *Recherche d'indicateurs électrodermaux pour l'analyse de la charge mentale en conduite automobile*, Université Claude Bernard-Lyon I, 2009, p. 98-114 ; Dick de Waard, *The Measurement of Drivers' Mental Workload*, Groningen University, 1996, p. 125-281 ; Karel Brookhuis, « Monitoring Drivers' Mental Workload in Driving Simulators Using Physiological Measures », *Accident Analysis & Prevention*, n° 42, 2010, p. 898-903 ; Miguel Recarte, « Mental Workload while Driving: Effects on Visual Search, Discrimination, and Decision Making », *Journal of experimental psychology: Applied*, n° 9, 2003, p. 119.

¹¹ Raja Parasuraman, « Adaptive Automation for Human Supervision of Multiple Uninhabited Vehicles: Effects on Change Detection, Situation Awareness, and Mental Workload », *Military Psychology*, n° 21, 2009, p. 270.

¹² Chris Berka, « EEG Correlates of Task Engagement and Mental Workload in Vigilance, Learning, and Memory Tasks », *Aviation, Space, and Environmental Medicine*, n° 78, 2007, p. B231-B244.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ George E. Cooper, Robert P. Harper, *The Use of Pilot Rating in the Evaluation of Aircraft Handling Qualities*, California, New York, National Aeronautics and Space Administration, 1969, p. 119 ; Sandra Hart, « Development of NASA-TLX (Task Load Index): Results of Empirical and Theoretical Research », *Advances in Psychology*, n° 52, 1988, p. 139-183.

¹⁵ Mickeal Young, « State of Science: Mental Workload in Ergonomics », *Ergonomics*, n° 58, 2015, p. 1-17.

¹⁶ Loïc Cuvelier, « Quantitative Measurement of Mental Workload: Progress, Limitations and Practice for the Prevention of Occupational Risks », *Archives des maladies professionnelles et de l'environnement*, n° 73, 2012, p. 120-126 ; Matthew Miller, « The Effects of Team Environment on Attentional Resource Allocation and Cognitive Workload », *Sport, Exercise and Performance Psychology*, n° 2, 2013, p. 77 ; Michael Bartels, « Measuring Cognitive Workload Across Different Eye Tracking Hardware Platforms », in Stephen N. Spencer (éd.), *Proceedings of the symposium on eye tracking research and applications*, New York, ACM, 2012, p. 161-164 ; Hoe Kin Wong, « Instantaneous and Robust Eye-Activity Based Task Analysis », *ICMI 15*, 2015, p. 605-609.

¹⁷ Jérémy Frey, « Framework for Electroencephalography-based Evaluation of User Experience », *Proceedings of the 2016 CHI Conference on Human Factors in Computing Systems*, New York, ACM, 2016, p. 2283-2294 ; Takao Nakagawa, « Quantifying Programmers' Mental Workload during Program Comprehension Based on Cerebral Blood Flow Measurement: a Controlled Experiment », *Companion Proceedings of the 36th International Conference on Software Engineering*, New York, ACM, 2014, p. 448-451 ; Kristiyan Lukanov, « Using fNIRS in Usability Testing », *CHI*, New York, ACM, 2016, p. 4011-4016.

¹⁸ Yu Shi, « Galvanic Skin Response (GSR) as an Index of Cognitive Load », *CHI*, New York, ACM, 2007, p. 34-52.

¹⁹ Udo Trutschel, « Heart Rate Measures Reflect the Interaction of Low Mental Workload and Fatigue during Driving Simulation », *4th International Conference on Automotive User Interfaces and Interactive Vehicular Applications*, Portsmouth, New Hampshire, October 2012, p. 56-89.

²⁰ Georges Lapassade, *L'Ethnosociologie*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1991, p. 22.

²¹ Robert Bogdan, *Introduction to Qualitative Methods: a Phenomenological Approach to the Social Science*, New York, Wiley, 1975, p. 119 ; Robert Bogdan, « Looking at the Bright Side: a Positive Approach to Qualitative Policy and Evaluation Research », *Qualitative Sociology*, n° 13, 1990, p. 183-192.

²² Robert Bogdan et Steven J. Taylor (1975), cités par Georges Lapassade, *L'Ethnosociologie, op. cit.*, p. 22.

précise ensuite que « tout au long du travail de terrain, l'observateur participant, tout en prenant part à la vie collective de ceux qu'il observe, s'occupe essentiellement de regarder, d'écouter et de converser avec les gens, de collecter et de réunir des informations. Il se laisse porter par la situation ». Pour Peneff²³ on appelle « observation participante en usine » le fait de participer, en tant que salarié, à la production dans l'entreprise pour en tirer l'information et la documentation la plus proche des faits et du travail concret. Comme c'est bien ce « travail concret » que nous devons vivre et étudier. Il me fallait, en tant que participante, intégrer les équipes de production et, en tant qu'observatrice, garder le recul nécessaire du vécu de la situation pour recueillir des informations sur mon propre ressenti des contraintes générées par les postes de travail.

Nous avons choisi de réaliser des observations ouvertes²⁴ au sens de Jennifer Platt. Nous avons donc informé tous les sujets observés de la raison de notre présence. Je me suis donc présentée au préalable auprès des équipes de production en tant que doctorante en ergonomie effectuant une étude globale sur la charge cognitive sur les postes de travail au sein du groupe. Cette transparence était indispensable puisque j'allais être amenée à étudier les postes par la suite et que j'avais besoin de la confiance des opérateurs.

De même, nos observations étaient complètes au sens de l'auteure²⁵, ce qui implique que l'observateur ne reçoive aucun traitement de faveur et endosse totalement son rôle de sujet observant. J'ai donc suivi la même formation et j'ai reçu les mêmes consignes que tous les nouveaux opérateurs. Tout comme les acteurs revêtent leurs costumes de scène, je portais la tenue des employés de PSA et j'endossais les codes vestimentaires en vigueur dans l'usine (voir photographie 1 ci-dessous). Durant ces périodes d'observations, j'ai également adopté les horaires « de tournée », considérés comme l'une des plus importantes contraintes sur les postes. J'alternais entre des semaines « du matin » (de 5h00 à 13h00) et des semaines « de l'après-midi » (de 13h00 à 21h00). Je vivais la tenue des postes du point de vue des opérateurs sans recevoir aucun traitement de faveur.

Enfin j'ai adopté un point de vue externe²⁶ car je n'ai intégré les équipes de production que de façon momentanée. Il s'agissait d'une étude exploratoire des postes qui constituait les prémices d'une recherche de plus grande envergure sur la charge cognitive dans les tâches d'assemblage en industrie automobile.

²³ Jean Peneff, « Mesure et contrôle des observations dans le travail de terrain. L'Exemple des professions de service », *Sociétés contemporaines*, n° 21, 1995, p. 119-138.

²⁴ Jennifer Platt, « The Development of the "Participant Observation" Method in Sociology: Origin Myth and History », *Journal of the History of the Behavioral Sciences*, n° 19, 1983, p. 379-393.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*



Fig. 1. La tenue du poste « raccord doseur » [Lisa Jeanson, décembre 2016]

Les postes candidats à l'étude ont été définis en amont avec les ergonomes et les managers de l'usine de montage du site de Sochaux. Il s'agissait de trouver des postes que je pouvais occuper compte tenu des contraintes physiques, mais aussi dans lesquels on était susceptible de rencontrer des contraintes cognitives.

Ainsi nous avons sélectionné 3 postes :

- Deux postes dans le secteur « habillage moteur » en décembre 2016. Ce secteur a pour particularité le fait que les opérateurs interviennent sur des moteurs. Les zones d'intervention de chaque opérateur, y sont donc réduites, créant une forte interdépendance entre les opérateurs. J'ai occupé le poste « écran thermique » lors de la première semaine (tourné de l'après-midi) puis, lors de la seconde semaine (tourné du matin), le poste « raccord doseur ». J'ai été formée par la même opératrice durant toute la période passée dans ce secteur. Cette dernière est une experte dans les deux postes (elle peut gérer tous les aléas rencontrés). Ces postes comportaient des opérations très diverses (connexions, vissages, mises en place de pièces) qui changeaient beaucoup en fonction des quatre types de moteurs. De plus, d'après le chef d'équipe, le poste « raccord doseur » était particulièrement difficile à tenir pour les nouveaux arrivants ;
- Un poste dans le secteur « habillage caisse » en janvier 2017. C'est l'endroit où arrivent les « caisses » des voitures qui viennent d'être peintes et traitées. Ce secteur est réputé pour être le plus difficile de l'usine. Dans ce secteur j'ai été formée au poste « tuyaux de freins » durant une semaine (tourné du matin). Ce poste avait été récemment scindé en deux et comportait des opérations délicates

« d'épinglage²⁷ ». Ce poste posait un certain nombre de problèmes sur la ligne (défauts courants, difficulté à trouver des remplaçants aux opérateurs) et m'avait été suggéré par le chef d'équipe.

Je suis restée sur chaque poste de travail durant une semaine pendant laquelle j'avais pour missions de :

- M'adapter au milieu observé : les opérateurs d'un secteur possèdent leurs propres codes, langages, affinités, rivalités, aspirations et ressentis vis-à-vis de leur travail. J'entamais mon apprivoisement des terrains par une observation des opératrices en poste. Une fois que je connaissais suffisamment bien le poste, elles m'invitaient à m'exercer, tout en gardant un regard appuyé sur mes gestes et en me reprenant lorsqu'elles me sentaient en difficulté. À mesure que nous apprenions à nous connaître, les opératrices expertes me dévoilaient les savoir-faire qu'elles avaient développés au fil du temps. C'est ainsi que tâche après tâche, conseil après conseil, je réussissais à la fin de la semaine à tenir les postes presque dans leur totalité et j'étais totalement intégrée à l'équipe de production ;
- Observer le déroulement des événements : je devais, à partir d'observations discrètes des comportements des opérateurs, saisir ces éléments qui composent ce que nous qualifions en ergonomie de « situation de travail » (ambiance de travail, difficultés au poste, interactions entre les opérateurs, interactions entre les opérateurs et la hiérarchie, etc.). Ces éléments sont indispensables à la réussite d'un bon recueil de données et la base des améliorations de postes que je préconiserai ;
- Garder une trace de mes observations : il est aisé de perdre son objectivité et de manquer de discernement lorsque nos habitudes sont soumises à de tels changements. Dans une observation participante, on privilégiera toujours la participation à l'observation²⁸. C'est pourquoi il était essentiel que je tiensse à jour un journal oral où je reportais quotidiennement mon ressenti physique et moral (sur mon humeur qui se dégradait au fil de l'expérience par exemple).

Résultats : exploration et tenue des postes de travail

La phase d'apprentissage du poste a été une étape cruciale dans les observations et nous avons très vite constaté que la durée nécessaire pour tenir un poste différait en fonction des postes. J'ai pu tenir le poste « écran thermique » au bout d'une journée seulement alors qu'au bout d'une semaine, je ne parvenais toujours pas à gérer le poste « raccord doseur » sans l'aide de ma formatrice. Quant au poste « tuyaux de freins », il m'a fallu quatre jours pour parvenir à le tenir seule. Étant donné que ces trois postes ne présentaient pas de difficulté physique particulière, on peut raisonnablement penser que les contraintes sur ces postes sont d'ordre cognitif ou, tout au moins, « autre que physique ». Grâce à cette phase exploratoire et à ce premier constat, nous avons pu confirmer qu'il était pertinent voire nécessaire de considérer le temps de formation au poste comme l'un des indicateurs du niveau de difficulté et des contraintes cognitives et temporelles sur les postes de travail.

En réalité, les postes « raccord doseur » et « tuyaux de freins » se sont révélés être plus complexes à apprendre et à tenir que le poste « écran thermique » notamment parce qu'ils comportaient des opérations à réaliser avec des outils « asservis ». On ne peut

²⁷ L'épinglage est une opération qui consiste à pré-visser manuellement ou à l'aide d'un tournevis un écrou ou une vis en vue de préparer un vissage à l'aide d'une visseuse.

²⁸ *Ibid.*

utiliser ces outils que lorsqu'un signal sonore et/ou lumineux nous donne une autorisation de visser²⁹. L'asservissement des outils oblige l'opérateur à se trouver à un moment donné à un endroit précis. Ce dernier a donc l'obligation de réguler son activité en fonction de cette contrainte spatio-temporelle. Cette régulation à la machine implique une surveillance constante du signal. Concrètement, alors que j'étais en train d'effectuer des opérations sur un quelconque moteur ou véhicule, je devais constamment surveiller les vérines qui me délivraient ces fameuses autorisations de visser et approximer la distance entre le moteur et la visseuse afin de m'assurer que je me trouvais bien au bon moment au bon endroit. Cette expérimentation sur les postes m'a donc également permis de me rendre compte que l'asservissement était une contrainte cognitive forte sur les postes de travail.

Au fil des journées, j'ai pu constater des accélérations de la vitesse de la ligne de montage auxquelles s'ajoutaient des micros événements que je devais gérer (gestion des vides, recharge de la batterie de la visseuse, micro panne des visseuses asservies, visites de personnes extérieures à l'équipe de production, etc.). Ces « pics » d'activité m'interrompaient, m'obligeant souvent à faire appel à mes formatrices. À chaque accélération palpable de la cadence de production, à chaque fois que je devais recharger la boîte de vis, changer le sac de la poubelle, attendre l'opérateur en amont qui était en retard, j'étais surprise et je perdais le fil de mon activité. À la suite de ces interruptions qui avaient pourtant l'air anodines, je me suis parfois surprise à oublier des opérations que j'étais certaine d'avoir réalisées (branchement de connecteurs, de durites, retrait de bouchon, ou autres). Ces observations m'ont donc permis de ressentir les effets de l'interruption des tâches en cours et de l'accélération du rythme de production.

J'ai également remarqué que lorsque je ne réalisais pas les tâches dans l'ordre habituel, j'étais très vite perdue et donc susceptible d'oublier des opérations ou de faire des erreurs. Je constatais alors la rigidité de l'ordre des opérations et ce malgré que j'aie été une opératrice novice.

La plupart des opérations de vissage, d'épingleage, de branchement, de mise en place de pièces, qui sont censées être faites de façon automatique nécessitaient en fait que je sois très attentive. Par exemple on doit s'assurer que la pièce, la visseuse et la vis sont dans des positions optimales pour réussir un vissage. Ou encore on doit effectuer trois quarts de tours de vis lors de l'épingleage des tuyaux de freins sous peine de risquer de « foirer » leur vissage. De même une durite trop ou pas assez enfoncée sur le raccord d'air peut constituer un défaut. Quant aux connecteurs, je devais vérifier qu'ils étaient alignés et dans le bon sens avant de les brancher. Nous avons constaté que la bonne tenue des postes ne résultait pas seulement d'un effort physique, mais aussi et surtout d'une attention constante, du moins pour les opérateurs novices comme moi.

Enfin, lors de mes observations j'ai pu me rendre compte de la fragilité de l'ambiance de travail sur les lignes de montage. En effet, la cadence élevée de travail, les exigences en qualité, les gestes répétitifs et l'interdépendance entre les postes créent une tension entre les opérateurs. Le moindre conflit est exacerbé, le moindre événement étant susceptible de remettre en cause l'écosystème d'une équipe de production. Par exemple ma présence dans le secteur habillage moteur a provoqué des jalousies de la part d'une opératrice située en amont du poste que j'occupais. Cette dernière faisait exprès (selon ma formatrice) de ne pas effectuer des branchements parce qu'elle estimait qu'étant deux à mon poste, nous avions le temps de le faire. De plus le

²⁹ L'asservissement des outils dans les usines permettent de garantir que les bons vissages (au bon couple et avec les bons outils) sont réalisés sur les pièces sensibles (dans le moteur ou le compartiment moteur notamment).

moniteur dans ce même secteur était qualifié par les opérateurs de « fainéant » qui « ne connaît pas les postes de travail » et qui « ne vient jamais » et les « laisse se démerder seuls³⁰ ». De la même façon, j'ai vu l'opératrice qui me formait au poste « tuyaux de freins » se quereller avec une monitrice de son équipe pour des raisons qui m'étaient inconnues. Cette dispute a duré toute la journée et a créé une ambiance électrique au sein de l'équipe. J'ai également ressenti le règne de la qualité à tout prix et de la peur du défaut. Par exemple j'ai assisté à une scène durant laquelle le chef d'équipe venait voir un opérateur sur son poste pour lui dire qu'il avait fait des défauts la veille et qu'il devait faire attention. L'opérateur s'est trouvé tellement décontenancé qu'il a réalisé un défaut alors même que son supérieur lui disait de ne plus en faire. Ou encore, au poste « tuyaux de freins », la monitrice était tellement stressée à l'idée que je puisse faire un défaut de vissage, qu'elle m'épiait constamment si bien qu'à terme, c'est moi qui ai fini par rendre la visseuse à ma formatrice, par peur de produire des défauts. En rentrant à mon domicile en fin de journée, je me sentais fatiguée, irritée, animée par une colère totalement irrationnelle. Ces observations participantes m'ont donc permis de ressentir l'effet des pressions émanant du système d'organisation en Lean sur la dégradation de l'ambiance de travail et de mon humeur.

Mon intégration dans les équipes de production a demandé du temps et un investissement personnel important. Je me suis présentée en tant que « doctorante en ergonomie réalisant une étude sur la charge cognitive » et si ce statut attisait la curiosité de beaucoup, il déclenchait également chez certains des comportements de méfiance et une mise à l'écart. J'ai constaté notamment que certains conseils et certaines pratiques ne m'ont été divulgués qu'au bout de plusieurs jours d'observation par les opératrices qui me formaient. De même, sentant que ma présence les dérangeait et ne souhaitant pas importuner les opérateurs, durant les premiers jours, je restais seule pendant les temps de pause. Je ne les rejoignais que lorsque les opérateurs eux-mêmes m'y invitaient.

Tout comme l'aurait fait n'importe quelle personne dans une situation et un environnement nouveau, j'ai créé des liens avec les opérateurs des lignes de montage en plaisantant avec eux, en partageant des anecdotes, en m'intéressant à leur histoire et en leur racontant la mienne. Ces interactions m'ont permis, au bout d'un certain temps (notamment dans le secteur « habillage moteur » où je suis restée le plus longtemps), d'être totalement intégrée dans les équipes de production, de devenir véritablement « l'une des leurs » à tel point qu'aujourd'hui encore, j'ai régulièrement des contacts avec mes deux formatrices.

Observer pour ressentir, participer pour comprendre

Certains phénomènes, et tout particulièrement en sciences humaines, sont impalpables et par là même difficiles à expliciter. Pour une discipline de terrain comme l'ergonomie, l'étude de ces phénomènes se révèle être un véritable défi. L'observation participante ouvre alors les yeux des chercheurs sur des variables qu'ils peuvent eux-mêmes ressentir, expérimenter, vivre³¹. C'est pourquoi cette méthodologie est fortement conseillée par les auteurs pour les analyses des activités complexes dont on ne peut

³⁰ Ces conflits avec le moniteur ont demeuré durant les 2 semaines que j'ai passées dans ce secteur et ce malgré les efforts que ce moniteur pouvait faire (il a notamment organisé un repas de Noël dans l'équipe la veille des vacances). Quelques semaines après cette expérimentation, j'ai appris qu'il était en arrêt maladie. À ce jour, le moniteur n'a toujours pas repris son poste et il a été remplacé par mon ancienne formatrice.

³¹ Philippe Vernazobres, « La Mise en place d'un design de la recherche basé sur une approche ethnographique pour investiguer les pratiques confidentielles du coaching », *Revue de gestion des ressources humaines*, n° 74, 2009, p. 42-62.

saisir le sens à travers une simple observation³². Bootz a observé de l'intérieur des groupes de travail en étude prospective pour étudier la co-construction de connaissances³³. Faye a mis en évidence des savoir-faire de résilience développés par les opérateurs pour la gestion des écarts à la norme sur les lignes d'assemblage automobile³⁴. C'est en ce sens que les auteurs prônent l'utilisation de l'observation participante pour étudier les mécanismes invisibles et nébuleux tels que la charge cognitive³⁵ qui sous-tendent l'activité.

En réalisant directement des observations même approfondies et filmées des opérateurs aux postes il nous aurait été impossible de nous rendre compte des différences de difficultés entre les postes. Cela tient au fait que les opérations réalisées sont hautement automatisées. Ce serait comme si, étant soi-même novice en cuisine, on tentait d'évaluer le niveau de difficulté de la réalisation de deux grands plats uniquement en regardant un chef devant ses fourneaux. Notre expertise ne pouvant s'approcher du niveau de connaissance et de savoir-faire des opérateurs qui réalisent ces opérations des centaines de fois par jour, il nous est impossible de déduire un quelconque niveau de contraintes ou de difficulté à partir de simples observations. Cela nous échappe littéralement.

De même nous avons pu expérimenter les effets de la cécité d'inattention ou « *inattentional blindness* »³⁶ sur les lignes de montage, démontrant ainsi qu'une attention soutenue était nécessaire à la tenue des postes. Ces constats allaient à l'encontre de l'image socialement ancrée du travail à la chaîne physiquement astreignant, dénué de toutes contraintes cognitives³⁷. L'observation participante nous a également permis d'identifier l'asservissement comme un facteur potentiel de charge cognitive ou, tout du moins, comme une piste à explorer, tout comme les interruptions de tâches et la dégradation des ambiances de travail.

De plus, chez PSA, les opérateurs évoluent dans un environnement normé et contrôlé. Dans ce contexte, tout ce qui ne rentre pas dans la norme (notamment ces fameux savoir-faire qui nous ont été révélés par les opératrices), est considéré comme déviant et donc non autorisé. Ainsi, certaines connaissances et savoir-faire qui sont partagés sur les postes de travail entre les opérateurs échappent totalement aux supérieurs hiérarchiques, aux ingénieurs méthodes et aux ergonomes. Or, grâce aux différents moments de partage avec les opérateurs, et c'est peut-être le plus grand apport de cette

³² *Ibid.* ; Géraldine Rix, « Une Mise en perspective de modes d'investigation de l'activité humaine », 6^e Congrès Européen de Science des Systèmes, 2005, p. 87-105 ; Sophie Le Bellu, « Apprendre les secrets d'une profession au travers de l'expérience temps-réel des experts : capturer et transférer aux novices les savoirs professionnels tacites d'expérience », *Perspectives interdisciplinaires sur le travail et la santé*, n° 18-1, 2016, p. 78-97 ; Hélène Faye, *Les Savoir-faire de résilience: gestion des écarts à la norme en production industrielle*, Paris, CNAM, 2007, p. 68-90.

³³ Jean-Philippe Bootz, « La Prospective, un outil de création de connaissances: perspective cognitive et observation participante », *Finance Contrôle Stratégie*, n° 8, 2005, p. 5-27.

³⁴ Hélène Faye, *Les Savoir-faire de résilience: gestion des écarts à la norme en production industrielle*, op. cit.

³⁵ Yves Clot, « Au-delà de l'hygiénisme: l'activité délibérée », *Nouvelle revue de psychosociologie*, n° 89, 2010, p. 41-50 ; Yves Clot, « Entretiens en autoconfrontation croisée: une méthode en clinique de l'activité », *Éducation permanente*, n° 146, 2001, p. 17-25 ; Yves Clot, Gabriel Fernandez, « Analyse psychologique du mouvement : apport à la compréhension des TMS », *Activites*, n° 2, 2005, p. 69-92.

³⁶ Dans une expérience très connue car très amusante, Simons et Chabris ont démontré les effets de la cécité d'inattention. Lorsque nous mobilisons nos ressources attentionnelles sur un objet bien précis, tout autre phénomène, si incongru soit-il, devient invisible. Les plus curieux des lecteurs se prêteront au jeu : <https://www.youtube.com/watch?v=z-Dg-06nrnc> [consulté le 1 décembre 2018] ; Daniel Simons, « Gorillas in Our Midst: Sustained Inattentional Blindness for Dynamic Events », *Perception*, n° 28, 1999, p. 1059-1074 ; Arien Mack, « Inattentional Blindness: Looking without Seeing », *Current Directions in Psychological Science*, n° 12, 2003, p. 180-184.

³⁷ Il m'est arrivé à plusieurs reprises lors de conférences, de devoir répondre à la question « N'avez-vous pas peur que les opérateurs s'ennuient si vous réduisez encore la charge cognitive sur les postes d'assemblage en usine ? »

étude exploratoire pour nos recherches sur la charge cognitive, nous avons pu instaurer un climat de confiance qui est aujourd'hui la clé de voûte des analyses et interventions que nous réalisons sur les postes de travail. En nous mettant à leur place, nous avons pu nouer de véritables liens avec ces opérateurs qui allaient devenir, quelques mois plus tard, nos sujets d'études. C'est la nature même de l'observation participante qui permet aux chercheurs de multiplier les points de vue et de rendre compte de la complexité d'objets d'étude³⁸. L'accès à ces secrets bien gardés nous permet aujourd'hui de comprendre comment les opérateurs se réapproprient leur travail à partir des tâches qui leur sont prescrites. C'est en ce sens que cette phase d'observation participante était une étape utile à l'exploration de la charge cognitive.

Aborder son sujet en abandonnant sa subjectivité

Toute intervention ergonomique est précédée d'une observation. En effet nous sommes des chercheurs et des praticiens de terrain, qui nous appuyons sur des manifestations tangibles des processus en œuvre dans l'activité, quelle qu'elle soit, afin de fournir un environnement adapté aux aptitudes et besoins des hommes. Cependant lorsqu'il s'agit d'identifier les tenants et aboutissants de la charge cognitive dans des tâches hautement automatisées, cela revient à intervenir à l'aveugle. Pourtant l'enjeu est grand car connaître les facteurs de charge cognitive sur les postes de travail, c'est permettre l'amélioration des postes en termes de performances et de santé³⁹. C'est pourquoi les spécialistes de la charge cognitive n'ont cessé de vouloir en identifier les manifestations physiologiques ou subjectives afin de la quantifier⁴⁰. En d'autres termes, ils cherchent à rendre visible ce qui ne l'est pas par nature. Or nous étudions des variations de l'activité qui sont trop faibles pour être révélées par des mesures physiologiques et trop automatisées pour être conscientisées ni verbalisées par les opérateurs.

Ainsi cette phase d'observation participante a été la clé de voûte de nos interventions futures car elle nous a permis de ressentir les contraintes cognitives, de comprendre véritablement nos sujets et de construire une relation de confiance avec eux. Sans participation et implication totale de notre part, nous n'aurions jamais eu accès aux connaissances que nous avons aujourd'hui sur la charge cognitive dans les postes répétitifs sur les chaînes de montage.

³⁸ Frédéric Diaz, « L'Observation participante comme outil de compréhension du champ de la sécurité. Récit d'un apprentissage de l'approche ethnographique pour tenter de rendre compte de la complexité du social », *Champ pénal*, n° 2, 2005, p. 94.

³⁹ *Ibid.* ; Jessica Lindblom, « Managing Mediated Interruptions in Manufacturing: Selected Strategies Used for Coping with Cognitive Load », *Advances in Neuroergonomics and Cognitive Engineering*, 2017, p. 389-403 ; Peter Thorvald, « Initial Development of a Cognitive Load Assessment Tool », in Kay Stannay, Kelly S. Hale (ed.), *The 5th AHFE International Conference on Applied Human Factors and Ergonomics*, AHFE Conference, 2014, p. 223-232 ; Peter Thorvald, « CLAM — A Method for Cognitive Load Assessment in Manufacturing », in *Advances in Manufacturing Technology XXXI: Proceedings of the 15th International Conference on Manufacturing Research, Incorporating the 32nd National Conference on Manufacturing Research*, vol. 6, 2017, p. 114.

⁴⁰ *Ibid.*

Une Intervention musicale pour joindre le social à l'éducatif

Katia Abou Nasr
Université de Haute-Alsace
LISEC (EA 2310)

Pour citer cet article : Katia Abou Nasr, « Une Intervention musicale pour joindre le social à l'éducatif », in *Dialogues Mulhousiens*, n° 3, *Intervention(s)*, Journées Doctorales des Humanités 2018, sous la direction d'Inkar Kuramayeva et Régine Battiston, janvier 2019, p. 67-74 (version en ligne, <http://dialogues.hypotheses.org/>).

Résumé

Plusieurs auteurs soulignent la contribution de l'écoute musicale à l'école à l'acquisition de compétences transversales pouvant favoriser les apprentissages fondamentaux. Néanmoins, dans ce texte, une attention particulière sera accordée aux effets de la pratique musicale orchestrale sur le développement d'enfants âgés entre huit et douze ans. Il s'agit de « Démon » un dispositif d'éducation musicale et orchestrale à vocation sociale. La finalité de ce dispositif réside dans un projet de démocratisation culturelle. Grâce à un partenariat entre l'Éducation Nationale, la ville de Mulhouse et la Philharmonie de Paris, des travailleurs sociaux collaborent avec des musiciens professionnels et interviennent dans sept écoles mulhousiennes. Une question se pose : Démon pourrait-il être le déclencheur d'un débat à propos des bénéfices des interventions musicales et de leurs influences sur les interventions éducatives et sociales?

Mots-clés : intervention éducative musicale, orchestre, vocation sociale, enfants, réciprocité.

Abstract

A Musical Intervention to Join the Social to the Educational

Several authors underline the contribution of musical listening at school to the acquisition of transversal skills that can promote fundamental learnings. Nevertheless, in this paper, particular attention will be granted to the effects of the orchestral musical practice on the development of children aged from eight to twelve. « Démon » is a musical and orchestral educational organization with a social vocation. The purpose of this organisation lies in a project of cultural democratization. Thanks to a partnership between the National Education, City of Mulhouse and the Philharmony of Paris, social workers collaborate with professional musicians and intervene in seven schools of Mulhouse. A question arises: Could « Démon » be the trigger for a debate about the benefits of musical interventions and their influence on educational and social interventions?

Keywords: musical educational intervention—orchestra—social vocation—children—reciprocity.

La musique a été le sujet et l'objet de diverses recherches depuis des siècles afin de découvrir et d'étudier ses innombrables propriétés. Certains auteurs tels Platon, Aristote et Rousseau ont rappelé le lien étroit établi entre la musique, la politique et l'éducation. Ils ont souligné les incidences de la musique sur l'éducation politique et pédagogique de l'enfant¹. Avec la loi du 27 juillet 1882, la pratique du chant devient une discipline obligatoire dans les programmes de l'école. Cette pratique exigée se trouve remise en question par l'influence de Lussy et de Dalcroze². Par la suite, une nouvelle méthode diffusée par Boepple³ introduit le mouvement dans les leçons de chant produisant une dynamique nouvelle dans l'application des programmes. En 1918, avec Galin⁴ une nouvelle méthode de solfège intègre les programmes scolaires et s'avère être obligatoire jusqu'en 1930. Après la première guerre mondiale, et suite aux différentes découvertes en lien avec la psychologie, Chevais⁵ prône une pédagogie active de l'éducation musicale. Il se base sur les aptitudes auditives de l'enfant et sur des tests qu'il élabore pour constituer une didactique de l'éducation musicale. Durant les années 50-60, une méthode développée par Martenot⁶ s'appuyant sur une approche psychopédagogique de l'apprentissage musical, préconise le contact direct des enfants avec la musique. Ce n'est qu'avec l'arrêté du 7 août 1969 définissant les nouvelles orientations de l'école que d'autres méthodes apparaissent. À partir des années 70, les travaux de Ribière-Raverlat, de Delalande, Lacaze, Renard, Ley, Snyders⁷ et beaucoup d'autres viennent enrichir les recherches en pédagogie musicale dessinant les trames des récentes activités musicales intégrées au sein des écoles.

Ainsi, depuis que l'éducation musicale a vu le jour, en particulier au sein des écoles élémentaires, il y a eu une grande évolution. Certaines nouvelles orientations semblent intéresser des chercheurs et des pédagogues qui essaient de défendre l'importance de l'enseignement musical en milieu scolaire dès le plus jeune âge. Actuellement, en France, parallèlement aux pratiques musicales enseignées dans les conservatoires et les écoles de musique, plusieurs mouvements privilégient l'apprentissage instrumental et musical s'effectuant en groupe au sein d'un orchestre. Entre autres, citons l'exemple de l'Association Orchestre à l'École (AOE) ou l'exemple de Démon (Dispositif d'éducation musicale et orchestrale à vocation sociale) qui se basent sur la pratique collective pour toucher un large public vulnérable. Le but de telles tentatives est de développer motivation, plaisir et partage chez les enfants et de leur faire acquérir une méthode de travail rigoureuse. Tout en baignant dans un univers musical, les enfants apprennent à vivre ensemble au sein d'un orchestre représentant une société en miniature⁸.

Depuis février 2017, la ville de Mulhouse a rejoint les autres villes françaises ayant adhéré aux objectifs du projet Démon⁹. Ainsi, suite à la signature d'une convention, un

¹ Frédérique Montandon, « Le Mouvement des orchestres de jeunes au Venezuela, un programme éducatif et social », *Le Sujet dans la cité*, n° 2, 2013, p. 253-265, disponible sur <http://www.cairn.info/revue-le-sujet-dans-la-cite-2013-2-page-253.htm> [consulté le 15 mai 2018].

² Mathis Lussy (1828-1910) et Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950) cité par François Joliat, « La Genèse et le développement de l'éducation musicale à l'école », *Actes de la Recherche*, n° 7, 2009, p. 201.

³ Paul Boepple (1910) cité par François Joliat, *Ibid.*

⁴ Pierre Galin cité par François Joliat, *Ibid.*

⁵ Maurice Chevais (1880-1943) cité par François Joliat, *Ibid.*, p. 202.

⁶ Maurice Martenot (1898-1980) cité par François Joliat, *Ibid.*

⁷ Jacquotte Ribière-Raverlat (1975), François Delalande (1984), Marie-Françoise Lacaze (1984), Claire Renard (1982/1995), Marcel Ley (1983) et Georges Snyders (1999) cité par François Joliat, *Ibid.*, p. 203-204.

⁸ Frédérique Montandon, « Le Mouvement des orchestres de jeunes au Venezuela, un programme éducatif et social », *Le Sujet dans la cité*, n° 2, 2013, p. 253-265, disponible sur <http://www.cairn.info/revue-le-sujet-dans-la-cite-2013-2-page-253.htm> [consulté le 15 mai 2018].

⁹ C'est un projet initié par la Cité de la musique-Philharmonie de Paris. Pour plus d'informations consulter le site de la philharmonie disponible sur <http://demos.philharmoniedeparis.fr/> [consulté le 15 mai 2018].

partenariat a vu le jour entre la ville, l'Éducation Nationale, l'Université de Haute Alsace et la Philharmonie de Paris. Par conséquent, ce travail de recherche en doctorat répond à une commande de la part des porteurs du projet, à savoir étudier les effets de ce dispositif expérimental sur toutes les personnes concernées par sa mise en œuvre. La partie suivante de ce texte est consacrée à la présentation des modalités de Démos, ses objectifs et sa pédagogie. Par la suite, une autre partie servira à indiquer les étapes de la démarche méthodologique adoptée pour concevoir la recherche.

Présentation du projet Démos

Dès sa création en 1995, la Cité de la musique a choisi la transmission orale et collective pour ses ateliers de pratique musicale offrant à tous les publics un meilleur accès à la musique. Cependant, depuis janvier 2015, la Philharmonie de Paris constitue avec la Cité de la Musique un nouvel établissement, un pôle culturel qui abrite plusieurs salles de concert, un musée, une médiathèque et de nombreux espaces pédagogiques. Elle continue à favoriser l'appropriation de la musique par tous grâce à ses projets innovants. Démos, l'un de ses projets, est un dispositif d'éducation musicale et orchestrale à vocation sociale. Il est né en 2010 grâce à des actions menées auparavant par la Cité de la Musique ayant confirmé la convenance de la transmission orale et collective aux répertoires classiques. La Philharmonie a voulu ancrer ce projet dans les quartiers sensibles. Elle est convaincue que la musique joue un grand rôle dans la cohésion sociale et constitue un des moyens répondant aux enjeux sociétaux liés à la démocratisation culturelle. Ce projet expérimental s'est déroulé en deux phases : la première phase de 2010 à 2012 durant laquelle quatre orchestres ont été mis en place, la deuxième de 2012 à 2015 où huit orchestres ont vu le jour. Les résultats observés ont motivé la Philharmonie, elle décide alors de développer le dispositif et de le déployer sur tout le pays. Elle considère que la pédagogie collective mise en œuvre peut répondre aux besoins de réforme exprimés par les établissements d'enseignement spécialisé de la musique.

Ainsi, la Philharmonie de Paris met en place une équipe permanente composée de professionnels possédant des compétences complémentaires pour coordonner le projet et assurer le pilotage national de Démos. Concernant le financement de ce projet, la Philharmonie n'est pas seule. Les collectivités locales portent une part fondamentale et décisive pour la mise en place du projet dans les territoires. Plusieurs partenaires investissent dans le projet tels les régions, les départements, les communautés d'agglomération, les communes, les caisses d'allocations familiales. En outre, différents acteurs de la société civile, entreprises, fondations, associations et particuliers sont séduits par Démos, c'est pourquoi ils se mobilisent et participent à son financement. Mais en quoi consiste ce projet concrètement ? Quels sont ses principes et ses objectifs et ses modalités de mise en œuvre ?

Principes et objectifs

Démos est un dispositif destiné à des enfants âgés de sept à quatorze ans, vivant dans des quartiers relevant de la politique de la ville et n'ayant reçu aucune éducation musicale antérieure. Parmi les objectifs principaux de ce projet sont soulignés la volonté de contribuer au développement personnel des participants, de diminuer les freins sociaux et culturels liés à la pratique musicale et de créer une dynamique territoriale innovante.

Pédagogie et mode d'emploi

Demos s'inscrit dans la pédagogie collective. C'est un projet qui expérimente un parcours musical différent cherchant à rendre l'enfant acteur de son apprentissage et de son développement personnel. Dans ce dispositif, l'oralité, l'imitation active, l'imprégnation, le rapport au geste musical, sont définis comme modes de transmission privilégiés dans les apprentissages lors des ateliers et durant les rassemblements en orchestre et les temps forts. Des œuvres du patrimoine classique sont arrangées simplifiées et adaptées à la progression musicale des enfants. C'est une pédagogie intensive. Chaque enfant suit quatre heures d'ateliers collectifs de musique par semaine. Les séances sont généralement encadrées par un binôme de musiciens professionnels aux côtés d'un intervenant du champ social ou socioéducatif. Les enfants répartis par groupe de quinze apprennent la musique par famille d'instruments. Cependant, les premiers ateliers sont dans un premier temps plus axés sur le chant, l'expression corporelle et la danse en rapport avec le répertoire choisi pour l'année¹⁰. Les enfants de tous les ateliers répètent ensemble en orchestre une fois toutes les quatre à six semaines. Des concerts sont organisés à différents moments de l'année ainsi qu'un grand rassemblement orchestral au moins une fois par an. Suite à cette brève présentation de Demos tel qu'il s'est déployé depuis 2010 jusqu'à présent, il est temps de passer à la découverte de sa mise en œuvre à Mulhouse à travers le prisme de la recherche scientifique.

Contexte de cette étude : Demos à Mulhouse

Selon Pourtois et Desmet, le contexte est « l'ensemble des circonstances qui accompagnent un événement¹¹ ». Alors les objets et/ou les sujets de recherche ne se réduisent pas à des variables mais doivent être considérés comme un tout. « Chaque recherche est une expérience singulière », soulignent Van Campenhoudt et Quivy¹². À chaque recherche son contexte particulier. Ainsi, le chercheur doit se doter d'assez de souplesse pour confronter les contraintes et s'adapter aux situations imprévues non seulement en partant de son intuition mais en respectant les principes généraux du travail scientifique. Une première réunion de présentation du projet a eu lieu en janvier 2017 au conservatoire de Mulhouse. Ont participé à cette réunion des représentants de la Philharmonie de Paris, de la ville de Mulhouse, de l'Éducation Nationale et du Laboratoire Interuniversitaire des Sciences de l'Éducation et de la Communication (LISEC), et ont été abordés les enjeux globaux du projet. En fait, Demos Mulhouse se caractérise par son partenariat avec l'Éducation Nationale. Les ateliers auront lieu au sein des établissements scolaires et partiellement sur temps scolaire. Ainsi, des réunions de présentation du projet aux familles et aux enfants de deuxième année du Cours Élémentaire (CE2) ont eu lieu dans les sept écoles retenues sur Mulhouse. Ainsi, il y a eu, dans ces écoles, des rencontres avec les directeurs et enseignants des classes concernées par le projet. Puis, le comité de pilotage s'est réuni en février 2017 afin de faire le point sur l'avancement des recrutements des musiciens et sur l'organisation du projet avant son démarrage prévu vers la fin de février 2017.

L'équipe de recherche qui accompagne le projet Demos s'est réunie à plusieurs reprises afin de préciser la démarche à suivre pour recueillir les informations et fournir

¹⁰ Marion Platevoet, Gilles Delebarre, « Demos : la musique comme projet de société », *Notes de passage*, décembre 2017, disponible sur <https://philharmoniedeparis.fr/en/node/16907> [consulté le 5 décembre 2018].

¹¹ Jean-Pierre Pourtois, Huguette Desmet, *L'Éducation implicite*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004, p. 37.

¹² Luc Van Campenhoudt, Raymond Quivy, *Manuel de recherche en sciences sociales*, 3^e édition, Paris, Dunod, 2006, p. 15.

un travail scientifique cohérent et bien élaboré. Comme dans Démon il s'agit d'un projet expérimental, la démarche sera mixte. Elle oscille entre deux approches : l'hypothético-déductive (basée sur des hypothèses préconstituées), et l'hypothético-inductive (basée sur une appréhension compréhensive et orientée vers l'exploration). Il a été décidé pour la première phase du projet de collecter, de comprendre et d'analyser les données dans leur contexte naturel tout en respectant les principes éthiques et épistémologiques. C'est pourquoi il était indispensable de passer par l'observation qui « occupe une place nécessaire dans l'ensemble du dispositif de recherche et participe de sa cohérence générale¹³ ». Suite à l'observation, arrive l'étape de la description valide et opératoire, pour pouvoir passer après à l'étape de l'exploitation. Ainsi, l'équipe s'est répartie les tâches : une présence d'un membre de l'équipe a été pratiquement assurée durant tous les temps forts, rassemblements, réunions, rencontres et ateliers qui ont eu lieu. Neuf dimensions ont été abordées : l'espace, les objets, les gestes, les activités, les événements, le temps, les acteurs, les objectifs et les sensations. Les observations sont prises dans des carnets de bord, selon des grilles préétablies en plus de certains enregistrements vidéo et quelques photos. Parfois l'observation était désengagée (prise de notes, enregistrements de comportements ou d'interactions...), tout en prenant en considération le changement probable du phénomène observé qu'entraîne la présence de l'observateur. D'autres fois, c'était une observation participante périphérique dans les ateliers et les rassemblements ; c'est-à-dire le fait d'observer sans être aspiré par le phénomène observé et sans basculer vers la subjectivité.

Les relations lors des interventions

Selon Thomet, le geste d'un point de vue physiologique est « le résultat de contractions ou décontractions musculaires visibles réflexes ou volontaires¹⁴ » et du point de vue de l'interaction c'est « une forme de communication non verbale¹⁵ ». Afin de mieux interpréter les relations et les liens établis au sein de Démon, une attention particulière a été portée sur l'interprétation des signaux non verbaux en plus des signaux verbaux. Grâce à des outils méthodologiques et des techniques de mesure et de classification, l'interprétation et la compréhension de ces comportements non verbaux peuvent donner des informations sur la personnalité, les émotions, les compétences ou les attitudes des personnes en interaction sociale¹⁶. Les enfants ont commencé l'aventure Démon par un stage d'immersion de deux journées, de neuf heures à quinze heures trente, durant les vacances de février, au Palais des Sports à Mulhouse. La coordinatrice pédagogique nationale ainsi que le responsable des pratiques orchestrales étaient présents. Les adultes-relais ainsi que leur responsable hiérarchique accueillaient les familles et leurs enfants à l'entrée du Palais. Après ce stage d'immersion, les ateliers ont démarré dans les sept écoles à raison de quatre heures par semaine ; deux heures sur le temps scolaire et deux sur le temps péri-éducatif. Les membres de l'équipe de recherche scientifique ont observé le déroulement de plusieurs séances, particulièrement les toutes premières. Les observations ont porté sur la disposition de l'espace, sur l'ambiance générale, sur la

¹³ Luc Van Campenhoudt, Raymond Quivy, *Manuel de recherche en sciences sociales*, 3^e édition, Paris, Dunod, 2006, p. 144.

¹⁴ Julien Thomet, « Une Vue d'ensemble de la reconnaissance de gestes », Département d'informatique-Université de Fribourg, Séminaire « Gesture recognition », *Semestre d'automne*, 2009, disponible sur <http://diuf.unifr.ch/diva/SeminarGest09/reportThomet.pdf> [consulté le 10 mai 2018].

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Loris Tamara Schiaratura, « Analyse et interprétation psychologiques des comportements corporels en situation de communication interpersonnelle », *Methodos*, n° 13, 2013, p. 1-13, disponible sur <https://methodos.revues.org/3013> [consulté le 3 mai 2018].

participation de chacun des acteurs, sur les postures corporelles, sur la communication verbale et non-verbale... Des difficultés d'ordre disciplinaire sont soulevées au départ. Certains musiciens ont mis plus de temps que d'autres pour mettre en place un cadre bien dessiné afin de faciliter l'apprentissage musical. D'ailleurs, la constitution des groupes diffère d'une école à l'autre et cela a joué un rôle important (plus de filles que de garçons, des enfants de la même classe habitués à se côtoyer tous les jours ou de classes différentes qui se croisent dans la cour...). La confusion concernant le rôle de l'adulte-relais dans l'atelier a instauré des situations délicates. Par rapport aux relations entre les enfants et les adultes, elles sont différentes d'un atelier à l'autre. Elles dépendent de la personnalité de chaque adulte intervenant mais également de la bonne entente entre les binômes voire les trinômes qui travaillent avec les enfants. D'après les observations, nous avons constaté qu'il y a des enfants qui cherchent à tout prix à plaire à l'adulte, d'autres qui font tout pour être le centre d'intérêt et d'attention. Certains fuient le regard des adultes et se rendent invisibles, d'autres restent indifférents. Il serait intéressant de compléter ces observations dans la phase suivante de Démos, en les analysant sous le prisme de la théorie de l'attachement de Bowlby ou la théorie de la motivation.

Concernant les relations avec les parents et les sept écoles

Les premiers contacts avec les parents ont eu lieu lors des réunions de présentation de Démos dans les écoles retenues pour le projet. Les organisateurs ont voulu sensibiliser les familles sur l'importance de l'engagement et de la persévérance. Les premières réactions des parents varient entre l'émerveillement devant la splendeur du projet, surtout avec le visionnage des vidéos de Démos précédents, et entre la crainte de ne pas être retenus pour le dispositif. Durant ces réunions, un langage clair et simplifié a été utilisé pour toucher chacun des parents présents. Les responsables du projet leur ont bien expliqué les différentes étapes qui auront lieu durant les trois ans de Démos en insistant sur la gratuité du dispositif pour les familles. Ils ont tout de même insisté sur un grand budget indispensable pour la mise en place de Démos à Mulhouse et sur la chance d'avoir été choisi pour faire partie d'un tel projet ambitieux. Les parents ont posé plusieurs questions sur les réels critères de sélection des enfants et sur les modalités à mettre en place durant la troisième année de Démos quand les enfants seront au collège. Les réponses à ces interrogations restent ambiguës. En outre, lors de la présentation du projet, il a été annoncé aux parents qu'à des moments définis ils pourront participer aux ateliers et venir chanter avec leurs enfants. En effet, il est important de souligner la joie et la fierté des parents parlant de la participation de leurs enfants au projet. Il serait très intéressant de se rapprocher de ces familles afin d'étudier leurs représentations de la culture en général, du projet en particulier, et de la façon dont ils conçoivent la participation de leurs enfants à Démos.

Quant aux rapports avec les directeurs et les autres enseignants dans les écoles, suite au partenariat avec l'Éducation Nationale, les organisateurs de Démos se sont réunis avec les directeurs des écoles afin de mettre au point les modalités des ateliers et des temps forts du projet. Suite à nos observations et à des discussions informelles avec différents directeurs et professeurs d'école, certains points sont à souligner entre autres : la nécessité de prévoir l'organisation des stages en dehors des temps scolaires pour les années suivantes, de créer une passerelle entre Démos et la classe ordinaire, de prévoir un professeur interlocuteur Démos qui sera le référent dans l'éducation musicale, de coordonner avec les professeurs des classes concernées pour avoir le même discours des musiciens de Démos vis-à-vis des enfants et des familles et d'échanger avec les enseignants ayant entamé des projets musicaux au sein de ces écoles auparavant.

Démarche méthodologique et perspectives

Suite à cette première partie exploratoire, des problématiques différentes ont été proposées aux porteurs du projet dans un premier rapport d'étapes rendu en juin 2017. Une fois traitées, elles permettront d'étudier les effets de Démos et d'améliorer son organisation et sa gouvernance, à savoir qu'il fallait choisir une ou deux problématiques à traiter en profondeur par rapport aux temps et moyens consacrés pour cette thèse. Le travail mené dans le cadre de cette étude est un travail laborieux mais très enrichissant. Les objectifs de cette recherche sont de mettre en lumière les compétences personnelles et professionnelles de chaque acteur intervenant ou participant à Démos et d'accorder toute l'attention nécessaire à la complexité du pilotage d'un projet si ambitieux. Grâce à une méthodologie de recherche scientifique, notre rôle est de pointer les principaux atouts de Démos mais également de soulever les axes de travail qui restent à améliorer ou à développer afin de faire rayonner le projet au niveau de la commune, de la région et au niveau du territoire. Ainsi, des rapports d'étapes seront rendus à peu près tous les six mois, ils portent chaque fois sur un axe précis, à savoir :

- L'impact de Démos sur les pratiques professionnelles ;
- L'impact de Démos sur les enfants ;
- L'impact de Démos sur les familles.

Également, une synthèse globale retraçant les différentes étapes de Démos à Mulhouse sera livrée à la fin du projet. Quant à la thèse, elle sera focalisée sur l'étude de l'aspect éducatif au prisme de la réciprocité dans Démos. Les lectures théoriques porteront sur l'enseignement et l'apprentissage, sur les relations éducatives particulièrement dans l'éducation musicale, le but étant de souligner la complexité des rapports enseignant-élèves et la difficulté de cerner ce mouvement d'aller-retour entre l'enseignant et l'élève. C'est ce que Labelle appelle d'ailleurs la réciprocité éducative : un apprentissage de l'un à l'autre et de l'un par l'autre. Pour lui, ce mouvement et les échanges entre les deux permettent « la communication réciproque des savoirs, sans que le savoir de l'un empiète sur le savoir de l'autre¹⁷ ». Globalement, il s'agit de vérifier si, compte tenu des ressentis et des interactions, il y a la possibilité d'attester dans le cadre du dispositif Démos des bénéfices retirés par les adultes ou s'il s'agit uniquement de bénéfices pour les enfants visés prioritairement par ce dispositif.

Par conséquent, depuis la rentrée en septembre 2017, les observations sur le terrain ont continué conjointement avec les investigations théoriques. Cependant, en parallèle, des entretiens semi-directifs ont été menés avec trente professionnels (musiciens, chefs de chœur, chef d'orchestre et danseuses), avec cinq coordinateurs acteurs sur le terrain (coordination locale, nationale, en lien avec le conservatoire, en lien avec la ville, en lien avec la recherche). La retranscription de ces entretiens est en cours, en même temps sont menés d'autres entretiens avec les adultes relais, les directeurs des écoles, et les professeurs des classes concernées par Démos. D'autre part, nous travaillons sur la préparation d'un colloque scientifique qui aura lieu en octobre 2018¹⁸ ainsi que sur le deuxième rapport d'étapes qui sera très prochainement rendu aux responsables.

Somme toute, la question qui mérite d'être posée suite à ce travail est la suivante : Le projet Démos modifiera-t-il le regard porté sur l'éducation musicale au sein des écoles élémentaires ? Ce projet n'incite-t-il pas à interroger les pratiques pédagogiques des

¹⁷ Jean-Marie Labelle, *La Réciprocité éducative*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996, p. 22.

¹⁸ Le colloque *Démos. Un Tiers-espace de réciprocité et d'émancipation* a eu lieu les 11-13 octobre 2018 à l'Université de Haute-Alsace (Mulhouse).

professeurs au sein de l'école ainsi que celles des professeurs de musique au conservatoire ?

II. Politique et intervention

L'Intervention post-sentencielle du Juge

L'Exemple de l'application des peines¹

Victoria Hibschrerr
Université de Haute-Alsace
CERDACC (EA 3992)

Pour citer cet article : Victoria Hibschrerr, « L'Intervention post-sentencielle du Juge. L'Exemple de l'application des peines », in *Dialogues Mulhousiens*, n° 3, *Intervention(s)*, Journées Doctorales des Humanités 2018, sous la direction d'Inkar Kuramayeva et Régine Battiston, janvier 2019, p. 77-84 (version en ligne, <http://dialogues.hypotheses.org/>).

Résumé

Instauré en 1958 pour développer les alternatives à l'incarcération, le Juge de l'application des peines est un acteur central dans la mise en œuvre et le suivi des condamnations pénales. Bien que méconnu, son rôle est pourtant essentiel, tant il se présente comme un garant de l'effectivité des peines prononcées et un vecteur majeur dans le processus de désistance. Pourtant, il se trouve contraint par les impératifs législatifs qui tendent toujours davantage vers le principe d'un accompagnement individualisé dans la réinsertion et par les contingences sociales liées à l'inflation progressive de la population carcérale. Ces quelques réflexions devraient permettre d'apporter un éclairage différent sur les compétences de ce magistrat tiraillé entre sa fonction de juge et son rôle de régulateur social et susciter des questionnements sur l'intérêt même de la peine, à l'heure où les politiques prônent « la prison sans les murs ».

Mots-clés : justice, peine, incarcération, réinsertion, probation.

Abstract

The Post-sentencing Intervention of the Judge. The Example of the Application of Sentences

Created in 1958 to develop alternatives to incarceration, the judge responsible for enforcing sentences is a central player in the implementation and monitoring of criminal sentences. Although unknown, its role is essential as it is a guarantor of the effectiveness of sentences pronounced and a main vector in the process of desistance. However, this position often involves a strong discontinuity between legislative imperatives, which are mostly oriented towards the principle of individualized support in the reintegration, and social contingencies, which are linked to the progressive inflation of the prison population. These reflections should demonstrate the skills of this magistrate gap between as function of a judge and a role of a social regulator; as well as they should raise questions about the interest of the sentence itself, when politicians advocate for “Prison without walls”.

Keywords: justice—punishment—imprisonment—reintegration—probation.

¹ Le présent article ne prétend aucunement à l'exhaustivité. Il a délibérément été choisi d'écarter certains aspects de l'exécution des peines pour ne développer que les procédures les plus usuelles afin de cerner le rôle et les fonctions du Juge de l'application des peines.

« **L**a peine est un châtement infligé au délinquant en rétribution de l'infraction qu'il a commise¹ ». Bien qu'ancienne, cette définition de la sanction pénale a peu évolué et demeure toujours la manifestation de la réaction de la société face à un comportement qu'elle réproouve ou refuse d'admettre. Pour autant, on constate depuis plusieurs années un allègement progressif de la répression au profit d'une réflexion axée sur les nécessités de la réinsertion. De manière assez paradoxale, la société semble pourtant davantage préoccupée par les procédures judiciaires souvent médiatisées que par le devenir des condamnations pénales prononcées par les juridictions répressives. Or, il est constant que le prononcé d'une peine d'emprisonnement ne met pas fin au parcours pénal. Bien au contraire, au-delà de la sanction, elle doit surtout permettre d'assurer la protection de la société et préserver les intérêts de la victime, tout en favorisant la réinsertion du condamné pour prévenir la commission de nouvelles infractions². Et c'est précisément au Juge de l'application des peines qu'a été confiée cette mission de « fixer les principales modalités d'exécution des condamnations privatives de liberté [...] en orientant et en contrôlant les conditions de leur application³ ».

Instauré en 1958⁴ pour développer les alternatives à l'incarcération, le Juge de l'application des peines est aujourd'hui un acteur central dans la mise en œuvre et le suivi des condamnations pénales. Son rôle est essentiel et ses fonctions n'ont cessé de s'accroître⁵ jusqu'à l'adoption de la loi du 15 août 2014 relative à l'individualisation des peines et renforçant l'efficacité des sanctions pénales⁶. Enfin, le Juge de l'application des peines ne peut agir de manière isolée. Plusieurs partenaires interviennent afin qu'il soit en mesure de mener à bien sa mission⁷. Il constitue ainsi l'interlocuteur privilégié

¹ Roger Merle, André Vitu, *Traité de droit criminel, Problèmes généraux de la science criminelle, droit pénal général*, 7^e édition, Tome I, Paris, Cujas, 1997, p. 81.

² Article 132-24 du Code pénal. Le Conseil constitutionnel a précisé que « l'exécution des peines privatives de liberté en matière correctionnelle et criminelle a été conçue, non seulement pour protéger la société et assurer la punition du condamné, mais aussi pour favoriser l'amendement de celui-ci et préparer son éventuelle réinsertion », C. Const., n° 93-334 DC du 20 janv. 1994, loi instituant une peine incompressible et relative au nouveau Code pénal et à certaines dispositions de procédure pénale.

³ Article 712-1 du Code de procédure pénale.

⁴ Ord. n° 58-1270 du 22 décembre 1958 portant loi organique relative au statut de la magistrature (JORF du 23, p. 11551).

⁵ Initialement, la fonction de Juge de l'application des peines a été confiée à un magistrat du siège du Tribunal de grande instance. Au cours des années 1960 et 1970, le Juge a vu ses fonctions redéfinies. La loi n° 2000-516 du 15 juin 2000 renforçant la protection de la présomption d'innocence et les droits des victimes (JORF du 16, p. 9038) et la loi n° 2004-204 du 9 mars 2004 portant adaptation de la justice aux évolutions de la criminalité (JORF du 10, p. 4567) ont élargi ses attributions en faisant de son office une juridiction de premier degré. La loi n° 2005-1549 du 12 décembre 2005 relative au traitement de la récidive des infractions pénales (JORF du 13, p. 19152) ajoute de nouveaux instruments destinés à contrôler la sortie de condamnés à de longues peines. La loi n° 2008-174 du 25 février 2008 relative à la rétention de sûreté et à la déclaration d'irresponsabilité pénale pour cause de trouble mental (JORF du 26, p. 3266) donne compétence au Juge pour assurer le suivi des personnes placées sous surveillance de sûreté. La loi n° 2010-242 du 10 mars 2010 tendant à amoindrir le risque de récidive criminelle et portant diverses dispositions de procédure pénale (JORF du 11, p. 4808) réaffirme la mission du Juge à l'égard des victimes. Enfin, la loi n° 2012-409 du 27 mars 2012 de programmation relative à l'exécution des peines (JORF du 28, p. 5592) renforce les systèmes de communication et d'informations entre le Juge de l'application des peines et l'hébergeant du condamné ou le médecin traitant dans le cadre des obligations de soins.

⁶ Loi n° 2014-896 du 15 août 2014 relative à l'individualisation des peines et renforçant l'efficacité des sanctions pénales (JORF du 17, p. 13647).

⁷ Le Juge de l'application des peines dispose d'un Greffe et concerte son action avec le Ministère Public. L'article D 49-27 du Code de procédure pénale prévoit qu'il est aussi assisté par une commission d'application des peines ainsi que par le Service Pénitentiaire d'Insertion et de Probation. Il peut également solliciter les services sociaux, le Trésor Public, les services de police et de gendarmerie, les experts, les pouvoirs publics, les collectivités territoriales, le milieu associatif ainsi que les personnels soignants.

entre la justice de laquelle il émane et l'administration pénitentiaire avec laquelle il doit concilier son action⁸.

Il s'agira alors de s'interroger sur les enjeux de l'intervention de ce magistrat dans le processus post-sentenciel. En favorisant la réinsertion des condamnés par la mise en œuvre de mesures d'individualisation de la sanction pénale, le Juge de l'application des peines apparaît comme un garant de l'effectivité de la peine prononcée (I). Il dispose en outre de moyens destinés à lutter efficacement contre la récidive en accompagnant les condamnés dans le processus de désistance⁹ (II). Enfin, ces propos devraient éveiller des interrogations sur l'intérêt même de la peine à l'aube d'un nouveau chantier de réforme pénale¹⁰.

Un garant de l'effectivité de la peine prononcée

« Étudier l'effectivité de la sanction pénale conduit, nécessairement à s'intéresser à la réalisation de la sanction prononcée¹¹ ». En effet, le prononcé d'une sanction pénale par une juridiction de condamnation est revêtu de l'imperium du juge et s'impose au condamné. Par analogie aux lois impératives, on peut considérer que la sanction ne laisse « aucune place dans sa définition à la volonté des individus¹² ». Aussi, assurer l'effectivité de la peine prononcée consiste concrètement à mettre à exécution la sentence¹³. D'ailleurs, l'exécution de cette sanction constitue l'un des piliers du processus pénal et a été expressément prévue par le législateur lequel a précisé que « l'exécution de la ou des peines prononcées à la requête du Ministère Public a lieu lorsque la définition est devenue définitive¹⁴ ».

C'est ainsi le Juge de l'application des peines qui va intervenir après le prononcé de la peine aux fins de mise à exécution de la sentence, après saisine du Parquet de la juridiction de condamnation. Le Juge de l'application des peines peut également être saisi directement par un condamné sur une demande particulière ou d'office en vue de l'octroi d'un aménagement de peine d'une personne écrouée ou d'une modification d'une mesure placée sous son contrôle¹⁵. Enfin, il peut se trouver saisi de fait pour les peines privatives de libertés ramenées à exécution par l'incarcération dans l'établissement pénitentiaire pour lequel il est compétent.

L'article 712-10 du Code de procédure pénale prévoit par ailleurs qu'est compétent, le Juge de l'application des peines du lieu de résidence habituelle du condamné, ou à

⁸ François Staechele, « Le Juge de l'application des peines : magistrat du siège ou administrateur judiciaire ? », *Revue de science criminelle et de droit pénal comparé*, 1991, p. 385.

⁹ Concept forgé dans les années 1990 par les chercheurs américains Robert J. Sampson et John Laub, la désistance consiste à rechercher les facteurs d'arrêt de la délinquance et à réfléchir sur les processus de sortie progressive de la spirale délictuelle. Empruntée au verbe anglais « to desist » qui signifie « arrêter », la notion n'est apparue en France que dans les années 2010 et a été relayée par les travaux de Martine Herzog-Evans. Voir en ce sens Martine Herzog-Evans, *Le Juge de l'application des peines, Monsieur Jourdain de la désistance*, Paris, L'Harmattan, « Criminologie », 2013. L'auteur considère que les « JAP sont de bons juges [...] et qu'ils ont pour l'essentiel, une notion empirique de ce qu'est la désistance ».

¹⁰ Voir le discours prononcé le 6 mars 2018 par le Président Emmanuel Macron à Agen devant l'École nationale de l'administration pénitentiaire et le projet de réforme pénale présenté en Conseil des ministres le 20 avril 2018 par le Garde des Sceaux. Voir également le projet de loi de programmation 2018-2022 et de réforme pour la justice (JUST1806695L).

¹¹ Catherine Tzutziano, *L'Effectivité de la sanction pénale*, thèse de doctorat, sous la direction de Sylvie Cimamonti, Méline Douchy-Oudot, Université de Toulon, 2015, p. 29.

¹² Jean Carbonnier, « Effectivité et ineffectivité de la règle de droit », *L'Année sociologique*, 1953, p. 139.

¹³ La mise à exécution de la sanction pénale constitue le « passage obligé de la peine prononcée à la peine exécutée », in Marie-Clet Desdevises, « Le Pouvoir d'appréciation du parquet dans la mise à exécution de la sanction », *La Sanction du droit, Mélanges Pierre Couvrat*, Paris, PUF, 2001, p. 431.

¹⁴ Article 708 alinéa 1 du Code de procédure pénale.

¹⁵ Article 712-4 du Code de procédure pénale.

défaut le Juge où siège la juridiction qui a prononcé la condamnation en première instance ; l'éventuel changement du lieu de résidence d'un condamné ou son transfert pénitentiaire permet alors au magistrat de se dessaisir par ordonnance au profit du Juge nouvellement compétent. Il convient de préciser que le Juge de l'application des peines est matériellement compétent pour assurer le suivi des personnes majeures condamnées à des peines privatives de liberté ou non, définitives et exécutoires, en milieu ouvert ou en milieu fermé¹⁶, dans le respect des procédures pénales spécifiques fixées par le législateur. *A contrario*, il ne peut statuer sur la situation de personnes mises en examen ou placées en détention provisoire.

Enfin, lorsqu'il est saisi en vue d'un aménagement de peine d'une personne libre condamnée à une peine d'emprisonnement ferme et pour laquelle aucun mandat de dépôt n'a été prononcé à l'audience¹⁷, le Juge de l'application des peines doit tenter de trouver une alternative à l'incarcération sur le fondement de l'article 723-15 du Code de procédure pénale. Cependant, il n'y est jamais tenu et peut rejeter la demande à tout moment, soit parce que le condamné s'y oppose, soit parce qu'il juge inopportun d'accorder une telle mesure. Il est d'ailleurs, à l'exception du Ministère Public ou de la juridiction de condamnation lorsqu'elle prononce un aménagement de peine *ab initio*, le seul magistrat compétent à apprécier l'opportunité de la mise en œuvre d'un tel aménagement. Pour pouvoir y bénéficier, les dispositions légales imposent que le quantum de la peine (ou à défaut le total des peines lorsque plusieurs peines sont concernées), doit être inférieur à deux ans d'emprisonnement ou à un an si le condamné se trouve en état de récidive légale¹⁸. Le condamné sollicitant l'aménagement de peine doit alors démontrer l'exercice d'une activité professionnelle, d'un stage, d'une formation ou d'une recherche d'emploi, de sa participation essentielle à la vie de famille, de la nécessité de suivre un traitement médical ou de l'existence d'efforts sérieux de réadaptation sociale résultant de son implication durable dans tout projet caractérisé de réinsertion de nature à prévenir les risques de récidive¹⁹.

L'aménagement de peine est octroyé par un jugement rendu généralement après la tenue d'une audience de débat contradictoire. Le Juge de l'application des peines décidera alors d'accorder ou non l'aménagement sollicité par le condamné, après avoir entendu les réquisitions du Procureur de la République et après avoir recueilli l'avis du Service Pénitentiaire d'Insertion et de Probation, lequel a pu préalablement être chargé d'effectuer une enquête de faisabilité du projet d'aménagement de peine sollicité²⁰. Parmi les mesures d'aménagement de peine²¹, le condamné pourra se voir octroyer une

¹⁶ Le milieu fermé concerne les personnes placées sous écrou. À l'inverse, le suivi en milieu ouvert concerne les personnes non écrouées et condamnées à des peines de sursis avec mise à l'épreuve, des peines de sursis assorti de l'obligation d'effectuer un travail d'intérêt général, des travaux d'intérêt général, des peines de jours-amende, des peines de contrainte pénale ou des suivis plus lourds tels que les suivis socio-judiciaires, les suivis post-peine, etc.

¹⁷ L'article 465 du Code de procédure pénale prévoit la possibilité pour le Tribunal, lorsque les éléments de l'espèce justifient une mesure particulière de sûreté, de décerner mandat de dépôt contre le condamné. L'incarcération est alors immédiate.

¹⁸ L'article 132-57 du Code pénal prévoit que les seuils sont ramenés à six mois lorsque le condamné sollicite la conversion de la peine d'emprisonnement en sursis assorti de l'obligation d'effectuer un travail d'intérêt général ou de jours-amende.

¹⁹ Article 132-25 du Code pénal.

²⁰ Le Service Pénitentiaire d'Insertion et de Probation constitue le lien entre la personne condamnée et le Juge de l'application des peines. Il est chargé d'établir un diagnostic et une évaluation de la situation afin de proposer un programme d'insertion et éventuellement la mesure d'aménagement de peine qui semble la plus adaptée à la situation sociale, professionnelle et familiale du condamné. Créé par le décret n° 99-276 du 13 avril 1999, son organisation et ses missions ont progressivement été précisées. Voir notamment le rapport de l'Inspection générale des services judiciaires relatif au Service Pénitentiaire d'Insertion et de Probation, n° 43/2011, juillet 2011.

²¹ La liste proposée n'est pas exhaustive et ne retiendra que les aménagements de peine les plus usuels.

mesure de semi-liberté²², un placement extérieur²³ ou un placement sous surveillance électronique²⁴, voire bénéficier d'une libération conditionnelle²⁵, d'une conversion de la peine en sursis assorti de l'obligation d'effectuer un travail d'intérêt général²⁶ ou d'une peine de jours-amende²⁷.

En dépit de l'introduction d'une requête en aménagement de peine ou de la saisine du Juge de l'application des peines, le Procureur dispose à tout moment de la procédure du droit de mettre à exécution la peine d'emprisonnement sur le fondement de l'article 723-16 du Code de procédure pénale. Enfin, une fois la mesure d'aménagement de peine accordée par le Juge de l'application des peines, celui-ci reste compétent pour contrôler le respect des obligations fixées au condamné jusqu'au terme du suivi.

Un vecteur du processus de désistance

« La libération est [...] le moment qui parle de la détention de la façon la plus éloquente²⁸ ». Dès lors, il est constant que la libération mette en lumière les différents mécanismes mis en œuvre aux fins de réintégration des personnes écartées pour un temps de la société. La libération ne doit pas uniquement être entendue comme la remise en liberté de la personne détenue. Elle constitue également la fin du suivi judiciaire mis en place par le Juge pour faciliter la réinsertion et minimiser les risques de récidive.

En effet, le Juge de l'application des peines intervient tout au long de la mesure, soit lorsque la personne est incarcérée soit en assurant le suivi de personnes condamnées à des peines de suivi comprenant le respect d'obligations spécifiques fixées par la juridiction de condamnation ou par lui-même.

²² L'article 132-26 du Code pénal dispose que le condamné admis au bénéfice de la semi-liberté est astreint à rejoindre l'établissement pénitentiaire selon les modalités déterminées par le Juge de l'application des peines en fonction du temps nécessaire au traitement au ou projet d'insertion ou de réinsertion en vue duquel il a été admis au régime de la semi-liberté. Il est astreint à demeurer dans l'établissement pendant les jours où, pour quelque cause que ce soit, ses obligations extérieures se trouvent interrompues. Voir Stanislaw Plawski, « La Semi-liberté », *Revue de science criminelle et de droit pénal comparé*, n° 1, 1985, p. 15, et Pierrette Poncela, Christina Medici, « La Semi-liberté. Contours d'une sanction pénale multiforme et détournement par le quartier de semi-liberté de Versailles », *Revue de science criminelle et de droit pénal comparé*, n° 1, 2011, p. 153-164.

²³ Prévu par les articles 132-26 du Code pénal et 723 du Code de procédure pénale, le placement à l'extérieur permet au condamné d'être employé au dehors d'un établissement pénitentiaire à des travaux contrôlés par l'administration. Ces placements peuvent s'exercer sans ou sous surveillance pénitentiaire.

²⁴ Créée en 1997, expérimentée en 2000 et généralisée depuis sur l'ensemble du territoire national, le placement sous surveillance électronique est un mode d'exécution d'une peine privative de liberté en dehors d'un établissement pénitentiaire, dans un lieu fixé par le Juge de l'application des peines, sous le contrôle d'agents de l'administration pénitentiaire. Prévu par les dispositions 132-26-1 et suivantes du Code pénal, le bracelet électronique emporte pour le condamné interdiction de s'absenter de son domicile ou du lieu dans lequel il a été assigné en dehors des périodes fixées par le Juge.

²⁵ Instaurée par la loi du 14 août 1884, il s'agit de la plus ancienne mesure d'individualisation de la peine privative de liberté. Les articles 729 et suivants du Code de procédure pénale prévoient les conditions d'octroi de cette mesure.

²⁶ L'article 132-57 du Code pénal permet au Juge de l'application des peines d'ordonner la conversion d'une peine d'emprisonnement en sursis assorti de l'obligation d'effectuer une peine de travail d'intérêt général. Le condamné devra alors effectuer un certain nombre d'heures de travail non rémunérées au profit d'une collectivité publique, d'un établissement public, d'une personne morale de droit privé chargée d'une mission de service public ou d'une association habilitée.

²⁷ Définie à l'article 131-5 du Code pénal, la peine de jours-amende consiste pour le condamné à verser au Trésor Public une somme d'argent dont le montant global résulte de la fixation par le Juge de l'application des peines d'une contribution quotidienne pendant un certain nombre de jours. Le paiement de l'intégralité de la somme doit alors intervenir à l'expiration du délai correspondant au nombre de jours prononcés, sans quoi le Juge de l'application des peines pourra ordonner l'exécution d'une incarcération d'une durée équivalente au nombre de jours-amende impayés.

²⁸ Anne-Marie Marchetti et Philippe Combessie, *La Prison dans la cité*, Paris, Desclée de Brouwer, 1996, p. 275.

S'agissant des personnes écrouées, le Juge interviendra pour prononcer des alternatives à l'incarcération notamment sous la forme de libération sous contrainte²⁹ dans le but d'éviter les sorties sèches³⁰ et ainsi permettre une meilleure réinsertion du condamné dans la vie sociale en libérant l'intéressé avant la date de fin de peine. Au delà de l'examen des possibilités de sortie anticipée des personnes placées sous écrou, le Juge pourra également octroyer des réductions supplémentaires de peine³¹, des réductions de peine exceptionnelles, accorder des permissions de sortir³², voire retirer les crédits de réduction de peine en cas d'incidents³³. Enfin, le Juge est également compétent pour prononcer le retrait d'une mesure accordée dès lors que le condamné ne respecte pas les obligations prononcées ou qu'il réitère la commission d'une nouvelle infraction.

S'agissant par ailleurs des personnes condamnées à une peine sans emprisonnement, le Juge interviendra aux fins de vérifier le respect des obligations générales et particulières imposées au probationnaire ainsi que la non réitération de nouveaux faits délictueux. Ce suivi permet alors au magistrat de s'assurer que la personne condamnée investisse des démarches sérieuses de réinsertion professionnelle ou sociale. Il concerne pour l'essentiel les peines d'emprisonnement assorti d'un sursis avec mise à l'épreuve³⁴, les peines de sursis assorti de l'obligation d'effectuer une peine de travail d'intérêt général, les libérations conditionnelles, les interdictions de séjour, les suivis socio-judiciaire, les surveillances de sûreté ou les suivis post-peine³⁵. En effet, l'absence de prononcé d'une peine d'emprisonnement ferme empêche la mise sous écrou du condamné. Pour autant, la personne condamnée n'est pas exempte de tout suivi mais doit se conformer au respect des obligations prononcées par la juridiction de condamnation ou, le cas échéant par le Juge de l'application des peines. À l'instar de la procédure d'aménagement de peine, le Juge est saisi par le Procureur de la République. En principe, la personne condamnée se trouve alors convoquée devant le Juge qui lui

²⁹ L'article 707 du Code de procédure pénale prévoit un retour progressif des détenus à la liberté afin d'éviter une libération sans aucune forme de suivi judiciaire. La loi du 15 août 2014 a introduit à l'article 720 du Code de procédure pénale, la libération sous contrainte conçue comme une étape nécessaire de l'exécution d'une peine destinée à encadrer et accompagner une personne sortant de détention.

³⁰ Rapport et Avis du Conseil Économique et Social, présenté par Donat Decisier, *Les Conditions de la réinsertion socioprofessionnelle des détenus en France*, 2006. La formule « sortie sèche » a été utilisée dans ce rapport et régulièrement reprise dans les travaux de réflexion sur les sentences pénales et la problématique de la réinsertion. Selon Jean-François Lable, la notion serait « empruntée au vocabulaire des procédures collectives lesquels cherchent la réduction des licenciements secs, sans plans sociaux de reclassement ou de conversion », in Jean-François Lable, *Sortie et sortants de prison : une réinsertion déterminée*, thèse de doctorat, sous la direction de Laurent Mucchielli, Paris-Saclay, 2015, p. 57.

³¹ L'article 721-1 du Code de procédure pénale prévoit que les réductions supplémentaires de peine sont accordées par le Juge de l'application des peines dès lors que le condamné manifeste des « efforts sérieux de réadaptation sociale ».

³² La permission de sortir est une autorisation donnée par le Juge à un condamné de s'absenter de l'établissement pénitentiaire pendant une période déterminée qui s'impute sur la durée de la détention pour se rendre dans un lieu situé sur le territoire national. Prévue par les articles 723-3 et D. 142 à 147 du Code de procédure pénale, elles ont pour objet de préparer la réinsertion professionnelle ou sociale du condamné et de maintenir ses liens familiaux. Voir Pierrette Poncela, « Pour un redéploiement des permissions de sortir », *Revue de science criminelle et de droit pénal comparé*, n° 1, 2016, p. 111.

³³ Prévus par l'article 721 du Code de procédure pénale, les crédits de réduction de peine sont octroyés dès la mise sous écrou, ce qui permet au condamné de connaître sa fin de peine prévisible. Leur retrait par le Juge de l'application des peines allonge alors la durée de la détention restant à subir.

³⁴ La peine de sursis avec mise à l'épreuve est prévue par les articles 132-40 et suivants du Code pénal et consiste à une dispense d'exécution d'une peine d'emprisonnement, prononcée en raison d'un crime ou d'un délit de droit commun, sous la réserve que le condamné respecte certaines obligations pendant un délai déterminé fixé par la juridiction de jugement, et qui peut éventuellement être prolongé par décision du Juge de l'application des peines.

³⁵ Les régimes de ces mesures spécifiques ne seront pas explicités dans le cadre de cet article. Cependant, il convient de souligner que l'ensemble de ces dispositifs permet de contraindre le condamné au respect d'obligations générales et particulières sous le contrôle du Juge de l'application des peines.

notifie les obligations³⁶ et saisit le Service Pénitentiaire d'Insertion et de Probation chargé de suivre le déroulement de la mesure, de vérifier le respect des obligations et de l'informer régulièrement sur le déroulement de la mesure par la transmission de rapports mensuel, trimestriel ou semestriel.

Les articles 132-44 et 132-45 du Code pénal prévoient les obligations générales et particulières pouvant être prononcées à l'encontre d'un condamné dans le cadre d'une mesure de suivi. Au-delà de la nécessité de répondre aux convocations judiciaires, le condamné est soumis à l'obligation de prévenir le Conseiller Pénitentiaire d'Insertion et de Probation chargé du suivi de la mesure de tout changement d'emploi, de résidence, de déplacement à l'étranger. Les obligations particulières tirées des dispositions de l'article 132-45 du Code pénal sont généralement prononcées au regard de la nature de l'infraction ou des mentions figurant au casier judiciaire du condamné. On y retrouve notamment l'obligation de justifier d'une activité ou d'une formation professionnelle, de se soumettre à des mesures de soins, de réparer les dommages causés par l'infraction, de s'acquitter du paiement des sommes dues au Trésor Public, de ne pas entrer en contact avec la victime ou ses complices, ne pas fréquenter certains lieux, voire effectuer des stages de responsabilisation à la sécurité routière ou pour la prévention et la lutte contre les violences au sein du couple et sexistes. Enfin, l'une des dernières obligations qui ne figure pas dans ces dispositifs légaux mais qui s'impose à tous les condamnés est celle de ne pas commettre de nouvelle infraction.

Dans l'hypothèse où le probationnaire justifie du respect de ses obligations, la mesure s'achève au terme du délai fixé. En revanche, s'il réitère la commission d'un nouveau fait délictueux pendant la mesure en cours où si le Conseiller Pénitentiaire d'Insertion et de Probation fait part au Juge d'éventuelles difficultés³⁷, alors le magistrat peut intervenir et rappeler au condamné les obligations de la mesure par l'envoi d'un courrier comminatoire ou par une convocation en son cabinet. Enfin, si le condamné choisit de ne pas coopérer ou se soustrait délibérément à ses obligations, le Juge de l'application des peines procède à sa convocation en audience de débat contradictoire en vue du prononcé d'une sanction sous la forme d'une révocation de tout ou partie de la mesure de sursis ou de la mise à exécution de la peine d'emprisonnement prévue en cas d'irrespect des ses obligations. Les dispositions du Code de procédure pénale permettent également au Juge de modifier les obligations imposées au condamné en ajoutant ou en supprimant certaines d'entre elles, voire de prolonger le délai de la mesure probatoire dans l'hypothèse où le condamné se mobilise de manière tardive.

Finalement, s'il apparaît que l'intervention du Juge de l'application des peines dans le processus post-sentenciel tend essentiellement à mettre en place des actions destinées à encadrer les condamnés dans leurs démarches de réinsertion, son rôle est d'autant plus important qu'il se trouve quotidiennement confronté aux tensions entre le principe de l'accompagnement sans cesse rappelé par le législateur³⁸ et les impératifs pénitentiaires et budgétaires réduisant bien souvent ces objectifs à de simples outils de

³⁶ Cette convocation devant le Juge de l'application des peines n'est pas systématique puisque le Président de la juridiction de condamnation peut procéder à cette notification dès lors que le condamné est présent lors du prononcé de la peine.

³⁷ Les rapports rédigés par les Conseillers Pénitentiaires d'Insertion et de Probation sont transmis au Juge de l'application des peines via le logiciel dédié APPI. Il peut s'agir de manquements aux obligations fixées dans le cadre de la mesure, de la réitération de nouveaux faits délictueux, ou encore de problématiques particulières (toxicomanie, hospitalisation, etc.).

³⁸ Notamment par l'article 707 du Code de procédure pénale lequel précise que la lutte contre la récidive passe par une individualisation de la peine qui « doit, chaque fois que cela est possible, permettre le retour progressif du condamné à la liberté et éviter une remise en liberté sans aucune forme de suivi judiciaire ».

désengorgement des prisons³⁹. Le Juge de l'application des peines demeure alors dans une position équivoque, où, traditionnellement voué à apprécier la situation d'un condamné pour programmer l'avenir, il substitue l'administration dans la gestion quotidienne des situations. Les projets de réforme pénale semblent alors les bienvenus, à supposer toutefois qu'ils sauront épargner ce magistrat, véritable « institution qui nous est enviée dans les pays qui n'en ont pas⁴⁰ ».

³⁹ C'est d'ailleurs ce qu'avait pu souligné Martine Herzog-Evans lorsqu'elle s'inquiétait de la « conquête pénitentiaire de la probation et de sa logique propre, soit l'instrumentalisation de l'exécution des peines au seul service de la vidange des prisons, alliées à un aveuglement politique relatif à une prétendue valeur intrinsèque des aménagements de peine », in Martine Herzog-Hess, *Le Juge de l'application des peines, Monsieur Jourdain de la désistance*, *op. cit.*, p. 62.

⁴⁰ *Ibid.*

L'Intervention législative européenne et les divorces « internationaux »

Lucie Chicot
Université de Bourgogne/
Johannes Gutenberg-Universität Mainz
CREDESPO (EA 4179)

Pour citer cet article : Lucie Chicot, « L'Intervention législative européenne et les divorces "internationaux" », in *Dialogues Mulhousiens*, n° 3, *Intervention(s)*, Journées Doctorales des Humanités 2018, sous la direction d'Inkar Kuramayeva et Régine Battiston, janvier 2019, p. 85-92 (version en ligne, <http://dialogues.hypotheses.org/>).

Résumé

Le développement des relations transfrontalières, particulièrement entre les États membres de l'Union Européenne, a favorisé la formation de couples binationaux. Le droit européen est rapidement venu encadrer ces nouvelles unions, grâce à l'élaboration d'une législation spécialement dédiée aux divorces internationaux. Dans la pratique, plusieurs règlements européens permettent aux juges nationaux de déterminer la loi applicable ainsi que la juridiction compétente pour se prononcer sur un divorce ainsi que sur ses conséquences. On observe toutefois que divers aspects du divorce international ne sont pas réglementés. L'actualité témoigne de l'existence d'un flottement juridique en ce qui concerne d'une part, la désunion des couples de même sexe et d'autre part, l'augmentation des divorces privés en Europe. Dans ce contexte, il conviendra alors de nous interroger sur l'opportunité d'une intervention du législateur européen.

Mots-clés : intervention européenne, divorce international, couples homosexuels, divorces privés, droit européen.

Abstract

European Legislative Intervention and International Divorces

The development of transnational relationships, especially between the Member States of the European Union, has promoted the formation of binational couples. Recently, international unions have been supervised by brand new European laws dedicated to international divorces. In practice, by means of several Europeans regulations, national judges are able to determine the governing law as well as the competent tribunal in order to grant a divorce and rule on its consequences. However, it has been noticed that some aspects of international divorce have been left behind. Legal news show that no stand has been taken regarding same-sex couples divorce along with the increase of private divorces within Europe. In this context, we will focus on the opportunity of an intervention of the European Legislator.

Keywords: European intervention—international divorce—same-sex couples—private divorces—European law.

En 2013, on estimait que 20 % des divorces prononcés dans l'Union Européenne étaient des divorces transfrontaliers¹. On observe effectivement depuis quelques décennies, une augmentation du nombre de couples « internationaux » au sein des États européens. Il a donc fallu imaginer une législation autour du divorce de ces couples aux multiples nationalités, pour mieux parer aux cas de séparations. La construction européenne autour du divorce a été marquée par l'entrée en vigueur de deux règlements européens essentiels. Le premier permet de déterminer l'État dont les juridictions seront compétentes en matière de divorce², tandis que le second traite des questions relatives à la loi applicable au divorce³. Ce dernier règlement, dit « Rome III » n'est toutefois pas applicable dans l'ensemble des États membres de l'Union Européenne. Cela tient au fait qu'il est le fruit d'une « coopération renforcée⁴ » entre quatorze⁵ des vingt-huit États membres de l'Union Européenne. Le mécanisme de la coopération renforcée permet aux États membres qui le désirent de s'associer pour « poursuivre [...] l'approfondissement de la construction européenne sans attendre les retardataires⁶ ». Lorsqu'il a été certain qu'une réglementation relative au divorce ne pourrait voir le jour avec la participation de l'ensemble des États membres de l'Union Européenne, ceux qui s'étaient prononcés en faveur de l'établissement d'un « droit européen du divorce » se sont rassemblés pour bientôt aboutir à l'élaboration d'une coopération renforcée.

Cette étude du divorce « international » porte sur deux problématiques faisant l'objet de l'actualité juridique. La première concerne les couples de même sexe, et plus particulièrement leur désunion. La seconde quant à elle, est relative aux divorces privés qui seront selon toute vraisemblance, toujours plus nombreux dans les prochaines années. On s'interrogera alors sur le rôle des institutions européennes face à ces deux thématiques. Dans quelle mesure une intervention européenne est-elle possible ?

Le divorce « international » peut être opposé au divorce relevant exclusivement du droit interne d'un État. Ce dernier correspond au divorce qui ne présentera aucun élément en lien avec la législation d'un autre État. Inversement, on pourra considérer comme international tout divorce qui présentera un voire plusieurs élément(s) d'extranéité, c'est-à-dire un ou plusieurs lien(s) de rattachement avec un autre État. Divers scénarios sont envisageables, il est possible qu'une loi étrangère régie la procédure de divorce ou bien que les juridictions d'un État autre que celui dans lequel les époux souhaitent divorcer soient compétentes, ou encore qu'il existe des éléments matériels situés dans différents États, telle que la résidence habituelle du couple. Dans chacun de ces scénarios, le divorce devient « international ».

¹ « La Famille dans l'UE », *Toute l'Europe*, synthèse, 6 septembre 2013, disponible sur <https://www.touteleurope.eu/actualite/la-famille-dans-l-ue.html> [consulté le 08 juin 2018].

² Règlement (CE) n° 2201/2003 du Conseil du 27 novembre 2003 relatif à la compétence, la reconnaissance et l'exécution des décisions en matière matrimoniale et en matière de responsabilité parentale abrogeant le règlement (CE) n° 1347/2000, aussi dénommé « Bruxelles II bis », applicable depuis le 1er mars 2005.

³ Règlement (UE) n° 1259/2010 du Conseil du 20 décembre 2010 mettant en oeuvre une coopération renforcée dans le domaine de la loi applicable au divorce et à la séparation de corps, aussi dénommé Rome III, en vigueur depuis le 21 juin 2012 ; Pour davantage de précisions sur le règlement, voir également Alexandre Boiche, « Présentation du règlement "Rome III" sur la loi applicable au divorce », *Actualité Juridique*, 2012, p. 370 ; Voir également Petra Hammje, « Le Divorce par consentement mutuel extrajudiciaire et le droit international privé », *Revue critique de droit international privé*, n° 2, 2017, p. 143.

⁴ À propos des coopérations renforcées : voir les articles 326 et suivants du Traité sur le Fonctionnement de l'Union Européenne.

⁵ Liste des quatorze pays à l'initiative de la coopération renforcée : Belgique, Bulgarie, Allemagne, Espagne, France, Italie, Lettonie, Luxembourg, Hongrie, Malte, Autriche, Portugal, Roumanie, Slovaquie. En 2014, la Lituanie s'est ajoutée à cette liste puis l'Estonie en 2016. Aujourd'hui, le règlement « Rome III » est donc applicable dans seize des vingt-huit États membres de l'Union Européenne.

⁶ Fabienne Kauff-Gazin, « Traité de Nice », *Répertoire de Droit Européen*, août 2005.

En France comme dans d'autres pays, un grand nombre de couples se trouve confronté aux difficultés qu'implique l'internationalité d'une procédure de divorce.

Afin de mieux visualiser la situation de ces familles type, dressons le portrait fictif de l'une d'elles. Imaginons alors un couple marié, l'époux est un homme de nationalité française et l'épouse, une femme de nationalité allemande. Le couple a établi sa résidence habituelle en Autriche où il accueille la naissance de deux enfants. Les époux se séparent quelques temps plus tard. L'épouse quitte l'Autriche accompagnée des enfants communs mineurs pour s'installer en Italie tandis que l'époux choisit de regagner la France. Lorsque les époux décident d'officialiser leur séparation par un divorce, ils se heurtent à quelques complications. Maintenant que les deux époux ne résident plus dans le même État, il n'est pas évident de déterminer la juridiction devant laquelle agir ni la loi applicable.

Dans la pratique, la réponse à la première question n'est généralement, pas problématique. On peut aisément déterminer la juridiction compétente, grâce au règlement européen « Bruxelles II bis », applicable dans l'ensemble des États membres, à l'exception toutefois du Danemark⁷. Ainsi, par exemple, le couple pourra porter sa demande de divorce devant les juridictions de l'État avec lequel il entretient le lien le plus étroit, souvent cela se traduira par l'État de la résidence habituelle du couple, ou bien devant la juridiction de la nationalité commune des époux, s'il y en a une.

C'est davantage la seconde interrogation qui pose problème. En ce qui concerne la loi applicable, il faut commencer par se demander si le règlement européen « Rome III » est applicable. Ainsi que précédemment énoncé, « Rome III » n'a pas remplacé les règles de droit international privé en matière de loi applicable au divorce dans tous les États membres de l'Union Européenne. C'est pourquoi, en fonction de l'État dans lequel la demande de divorce est présentée, il est nécessaire d'abord de vérifier si c'est un État partie à la coopération renforcée. Ensuite seulement, on décidera ce qu'il convient d'appliquer, soit la réglementation européenne, soit le droit matériel de l'État s'il n'est pas partie à la coopération renforcée.

À travers cet exemple, on entrevoit alors toute la complexité du divorce dès lors qu'un ou plusieurs éléments d'extranéité s'intègrent à l'équation. De ces quelques observations, on peut rapidement conclure que la législation européenne du divorce n'est pas intégralement achevée. Bien qu'en constante augmentation, le nombre d'États membres à participer à la coopération renforcée est loin d'avoir atteint les vingt-huit. C'est là un travail de longue haleine que de parvenir à une entente entre tous les membres de la communauté européenne. Pour parfaire la construction européenne autour du divorce, on devrait considérer la totalité de ses facettes. Cela comprendrait une prise de position sur la question de la désunion des couples de même sexe ainsi que sur celle des divorces privés en Europe.

Commençons premièrement par nous pencher sur le divorce des couples homosexuels. C'est une thématique particulièrement intéressante, notamment au regard de la récente évolution des législations au sein des différents États membres de l'Union Européenne. Ces dernières années, nous avons observé une augmentation significative du nombre d'États membres à autoriser le mariage « pour tous ». Aujourd'hui, seize États membres l'autorisent, dont parmi les derniers États à avoir légiféré sur la question, l'Allemagne⁸, Malte et bientôt l'Autriche⁹. Le choix de légiférer sur le mariage entre

⁷ Voir le considérant (31) du règlement « Bruxelles II bis ».

⁸ Deutscher Bundestag Online Dienste (éd.), « Mehrheit im Bundestag für die "Ehe für alle" », Textarchiv 2017, disponible sur <https://www.bundestag.de/dokumente/textarchiv/2017/kw26-de-ehe-fuer-alle/513682> [consulté le 12

conjoint de même sexe est une compétence laissée aux législateurs des différents États membres. Dès lors, il n'est pas du ressort du droit européen d'autoriser ou non le mariage des couples de même sexe dans l'Union Européenne¹⁰. Il n'est pas non plus certain que tous les États membres l'autoriseront dans un futur proche quand on sait que beaucoup d'États de l'Europe de l'est et du sud sont encore vivement marqués par la religion catholique¹¹. Prenons l'exemple de la Pologne où le législateur ne prévoit aucune forme de protection juridique pour la communauté homosexuelle pourtant victime d'homophobie et de violence¹². Cela laisse présager qu'il faudra encore patienter avant que le mariage homosexuel ne soit admis dans l'ensemble des États membres de l'Union Européenne.

Seulement, certains époux de même sexe se trouvent confrontés à des situations embarrassantes lorsqu'ils ont été valablement unis dans un État autorisant le mariage homosexuel et qu'ils se déplacent dans un autre État membre ne l'autorisant pas. Il faut alors tenir compte du fait que le droit au mariage pour les couples de même sexe s'accompagne naturellement de son pendant, le droit pour un couple marié de divorcer librement. La mobilité des citoyens européens, grâce à l'ouverture des frontières et aux possibilités d'embauches à l'étranger, est susceptible d'entraîner ce type de problématique. *In fine*, on peut affirmer que le divorce n'est pas un droit acquis « pour tous » au sein de l'Union Européenne où l'on observe une large discrimination à l'égard des couples homosexuels mariés. On restreint les possibilités d'avoir recours au divorce pour ces couples puisqu'ils ne peuvent divorcer que dans un État reconnaissant au préalable le mariage homosexuel. Au contraire, un couple hétérosexuel aura beaucoup moins de difficulté à faire reconnaître son mariage dans un État membre, dès lors que les règles de formes sont respectées et aura donc la possibilité de divorcer dans ce même État. Toute la question est de savoir de quelle manière le législateur européen pourrait intervenir.

À l'heure actuelle, la législation européenne du divorce repose principalement sur deux règlements à savoir « Bruxelles II bis » qui permet de désigner la juridiction compétente et « Rome III » pour déterminer la loi applicable. Mais à mieux y regarder, on constate que ni l'un ni l'autre ne fait référence aux couples de même sexe. Il est question dans chaque texte des « époux » sans davantage de précision. Alors sans référence expresse aux couples homosexuels, peut-on vraiment appliquer ces règlements dans le cadre d'un divorce entre personnes de même sexe ? Ou bien doit-on considérer qu'ils sont exclus du champ d'application matériel des deux règlements ?

Pour le savoir, peut-être que la récente décision¹³ de la Cour de Justice de l'Union Européenne sur la notion de « conjoint » dans la directive européenne¹⁴ portant sur la

juin 2018] ; Voir également le §1353 alinéa 1 phrase 1 du Code civil allemand (Bürgerliches Gesetzbuch) qui indique désormais que le mariage peut être contracté par deux personnes de sexe différent ou de même sexe.

⁹ Décision du Tribunal constitutionnel autrichien du 4 décembre 2017, disponible sur https://www.vfgh.gv.at/downloads/vfGH_Entscheidung_G_258-2017_ua_Ehe_gleichgeschlechtl_Paare.pdf [consulté le 12 juin 2018].

¹⁰ Voir arrêt du 24 novembre 2016, Cour JUE, (C-443-15, ECLI:EU:C:2016:897, point 59).

¹¹ Voir les conclusions du bureau d'information Parlement Européen pour le Sud-est, « La lutte contre l'homophobie en Europe », 10 mai 2007, disponible sur <http://www.europarl.europa.eu/france/resource/static/files/pvlyon10mai.pdf> [consulté le 21 juin 2018].

¹² Sur l'homophobie en Pologne, voir l'article publié par lepetitjournal.com Varsovie, « Homosexualité, La Pologne est-elle homophobe ? », 1 juin 2017, disponible sur <https://lepetitjournal.com/varsovie/actualites/homosexualite-la-pologne-est-elle-homophobe-58798> [consulté le 21 juin 2018].

¹³ Voir arrêt du 5 juin 2018, Cour JUE, (C-673/16, ECLI:EU:C:2018:385).

¹⁴ Directive 2004/38/CE du Parlement Européen et du Conseil du 29 avril 2004 relative au droit des citoyens de l'Union et des membres de leurs familles de circuler et de séjourner librement sur le territoire des États membres, modifiant le règlement (CEE) n° 1612/68 et abrogeant les directives 64/221/CEE, 68/360/CEE, 72/194/CEE, 73/148/CEE, 75/34/CEE, 75/35/CEE, 90/364/CEE, 90/365/CEE et 93/96/CEE.

liberté de circulation et de séjour des citoyens de l'Union Européenne et des membres de leur famille nous permettra d'y voir plus clair. Cette affaire a révélé une contrariété entre le droit de l'Union Européenne et le droit national d'un État membre sur la question du traitement des mariages homosexuels valablement célébrés à l'étranger. En l'espèce, un homme de nationalité roumaine et américaine et un homme de nationalité américaine se sont mariés en Belgique avant de s'installer en Roumanie. L'époux de nationalité américaine a alors fait une demande afin de séjourner légalement, pour plus de trois mois, en Roumanie en sa qualité de membre de la famille de son conjoint, ressortissant roumain. Sa requête a été rejetée au motif que la législation roumaine ne reconnaît pas le mariage entre personnes de même sexe¹⁵. C'est dans ce contexte qu'une contradiction entre le droit roumain et le droit européen a été constatée. En effet, la directive européenne mentionnée ci-dessus prévoit que les ressortissants européens et leurs familles bénéficient d'un droit de circuler et de séjourner librement sur le territoire des États membres de l'Union Européenne. Il a alors fallu examiner la notion de « conjoint » contenue dans la directive européenne afin de déterminer si elle se référerait également aux couples de même sexe. Dans son arrêt, la Cour de Justice a décidé que la notion de « conjoint » était une notion neutre qui comprenait aussi bien les couples de sexe opposé que ceux de même sexe¹⁶. Il est encore trop tôt pour dire quelles seront les conséquences de cette décision pour les citoyens européens, mais on peut d'ores et déjà souligner qu'elle tend vers une meilleure reconnaissance des unions homosexuelles dans l'Union Européenne. On peut d'ailleurs noter que la Cour appelle dans sa décision, à la reconnaissance des mariages entre personnes de même sexe à travers les États membres afin de ne pas entraver la liberté de circulation et de séjour des citoyens européens et des membres de leurs familles¹⁷. Les couples homosexuels auront-ils bientôt un droit à voir leurs unions reconnues dans l'ensemble des États membres de l'Union Européenne ?

Cela nous interpelle sur la place des couples homosexuels dans la législation européenne du divorce. En comparaison avec les couples de sexes opposés, les couples de même sexe souffrent parfois d'un traitement moins favorable dans l'Union Européenne. Cela se vérifie simplement par le nombre d'État membre autorisant le mariage homosexuel¹⁸. À l'instar de la Roumanie dans l'affaire évoquée plus haut¹⁹, les États membres n'autorisant pas le mariage entre personnes de même sexe risquent de refuser de reconnaître un mariage homosexuel, quand bien même celui-ci n'aurait pas été célébré sur leur territoire. Le droit de l'Union Européenne a fait le choix de ne pas se prononcer sur l'application ou non de certains règlements aux divorces de couples de même sexe. C'est sur ce point que l'on voit une opportunité pour le législateur européen d'intervenir.

La question à laquelle il faut répondre est celle de savoir si les textes européens relatifs au divorce sont applicables aux divorces des couples de même sexe. Les conventions et règlements restent muets à ce sujet. Pourtant, cette interrogation n'est pas nouvelle puisque déjà en 2007 le Parlement européen considérait que « l'applicabilité du règlement Bruxelles II bis aux mariages homosexuels est [questionnable²⁰] ». On regrette donc d'autant plus, l'absence de prise de position de la

¹⁵ Voir arrêt du 5 juin 2018, Cour JUE, (C-673/16, ECLI:EU:C:2018:385, points 9-12).

¹⁶ Voir arrêt du 5 juin 2018, Cour JUE, (C-673/16, ECLI:EU:C:2018:385, point 35).

¹⁷ Voir arrêt du 5 juin 2018, Cour JUE, (C-673/16, ECLI:EU:C:2018:385, point 56) ; Voir également Marie-Christine de Montecler, « Mariage homosexuel et droit de l'Union européenne », *Dalloz actualité*, 11 juin 2018.

¹⁸ Pour rappel seize États membres autorisent actuellement le mariage « pour tous ».

¹⁹ Voir arrêt du 5 juin 2018, Cour JUE, (C-673/16, ECLI:EU:C:2018:385).

²⁰ Voir le point 1.7.c) du briefing paper du Parlement européen de septembre 2007.

Commission Européenne dans son récent projet de réforme du règlement « Bruxelles II bis²¹ ». Nous nous interrogeons sur le type d'intervention auquel le législateur européen pourrait avoir recours. Dans une perspective de droit prospectif, on pourrait envisager dans un premier temps, une proposition d'aménagement du règlement « Rome III ». Cela permettrait de faire expressément mention des couples de même sexe dans le texte du règlement et mettrait un terme à toute nouvelle interrogation. On peut également imaginer la variante inverse, quoi que peu probable (et peu souhaitable selon nous) au regard de l'actualité, où les époux de même sexe seraient expressément exclus du champ d'application matériel du texte. En ce qui concerne le règlement « Bruxelles II bis », il existe déjà un projet de refonte du règlement qui n'a pas été entériné pour l'instant. Il serait donc possible, bien que là encore très improbable, d'envisager un changement de position sur ce point, qui pourrait aller dans un sens comme dans l'autre. Toutefois, il semble bien que ce soit « l'intervention » de la Cour de Justice à travers sa jurisprudence qui fasse avancer ce débat en Europe à l'heure actuelle. Cette critique autour de la place des couples de même sexe laisse place au second objet de notre réflexion, les divorces privés.

Le divorce privé tend à se généraliser. La plupart du temps, il est assimilé à la solution que rend un tribunal religieux en application de la loi islamique dans les États musulmans. Si c'est bien là un type de divorce privé, ce n'est toutefois pas le seul que l'on rencontre. De manière générale, on entend par divorce « privé », tout divorce n'ayant pas été homologué par une autorité publique. Parmi les États membres de l'Union Européenne, certains telle que la France, connaissent une forme de divorce privé²². Applicable depuis le 1^{er} janvier 2017, la réforme du droit français du divorce²³ a instauré une « troisième variante » au nombre des divorces consensuels, à savoir le divorce dit « sans juge²⁴ ». Le principe est simple : les deux époux doivent être d'accord sur le principe de la rupture ainsi que sur les conséquences de celle-ci. Dès lors que ces conditions sont remplies, et si et seulement si le ou les enfants mineurs du couple ne demandent pas à être auditionnés en justice, les époux peuvent choisir le divorce par consentement mutuel déjudiciarisé. La convention de divorce est ensuite signée par les deux époux accompagnés de leurs avocats et déposée au rang des minutes d'un notaire²⁵. C'est un changement dans la législation française qui mérite d'être salué pour son aspect novateur²⁶. Cette procédure, rapide et peu coûteuse, permet aux époux de gagner en temps et en argent. Cette nouvelle forme de divorce consensuelle arrive comme un remède pour lutter contre l'encombrement des tribunaux par les procédures de divorce judiciaire toujours plus nombreuses. Pourtant son usage s'avère être limité

²¹ Proposition de règlement du Conseil relatif à la compétence, la reconnaissance et l'exécution des décisions en matière matrimoniale et en matière de responsabilité parentale, ainsi qu'à l'enlèvement international d'enfants (refonte), Commission Européenne, 30 juin 2016, disponible sur <https://ec.europa.eu/transparency/regdoc/rep/1/2016/FR/1-2016-411-FR-F1-1.PDF> [consulté le 12 juin 2018].

²² Voir en ce sens les conclusions sur le divorce « sans juge » d'Alain Devers, « Inapplicabilité du règlement Rome III aux divorces privés », *Dalloz actualité*, 25 janvier 2018.

²³ Voir la loi n° 2016-1547 du 18 novembre 2016 de modernisation de la justice du XXI^e siècle.

²⁴ Voir l'article 229-1 et suivants du Code civil ; Paragraphe intitulé « Du divorce par consentement mutuel par acte sous seing privé contresigné par avocats, déposé au rang des minutes d'un notaire ».

²⁵ Pour davantage de précisions sur la procédure du nouveau divorce extrajudiciaire voir Elodie Mulon, « Le Nouveau divorce par consentement mutuel : vade-mecum », *Gazette du Palais*, n° 4, 4 avril 2017, p. 68.

²⁶ Pour une critique du divorce par consentement mutuel par acte sous seing privé contresigné par avocats, déposé au rang des minutes d'un notaire, voir Stéphane David, « Accord global sans juge : divorce par consentement mutuel extrajudiciaire », *Dalloz référence Droit et pratique du divorce*, 2018-2019, chapitre 112, p. 97-120.

par des questions de reconnaissance au-delà des frontières françaises à cause de son absence d'homologation par une autorité publique²⁷.

Les divorces privés sont également susceptibles de ne pas être reconnus dans l'ensemble des États membres car ils représentent parfois une menace pour l'égalité des droits homme-femme. On se préoccupe particulièrement du respect des droits de l'épouse dans le cadre d'un divorce prononcé par une autorité religieuse en vertu de la loi islamique. C'est dans un tel contexte qu'une question préjudicielle²⁸ a été posée à la Cour de Justice de l'Union Européenne par l'*Oberlandesgericht*²⁹ de Munich. Cela a ouvert un débat sur le thème de l'encadrement du divorce privé par le droit de l'Union Européenne. Dans cette affaire, un couple de nationalité syrienne a obtenu la nationalité allemande après plusieurs années de résidence en Allemagne. Au cours d'un séjour en Syrie, l'époux a formulé une demande unilatérale de divorce auprès d'un tribunal religieux. Le divorce a été prononcé et l'épouse a signé une déclaration selon laquelle elle avait reçu les prestations compensatoires lui étant dues. De retour en Allemagne, l'homme a sollicité la reconnaissance de la décision étrangère de divorce auprès des autorités compétentes allemandes. Son ex-épouse a contesté cette requête, donnant alors naissance à un conflit d'ordre juridique entre les deux anciens époux. Pour la juridiction allemande en charge de statuer sur l'affaire, il a été question de savoir si ce divorce privé, valablement prononcé en vertu du droit étranger, était susceptible d'être reconnu sur le territoire allemand. En droit allemand, le règlement européen « Rome III » a remplacé les anciennes règles de conflit de lois en matière de divorce³⁰. Il fallait donc déterminer si ledit règlement était applicable aux divorces privés. La littérature avait déjà vivement spéculé sur cette question³¹. Interrogée sur ce point, la Cour de Justice de l'Union Européenne a répondu que le règlement européen « Rome III » n'était pas applicable au cas des divorces n'ayant pas été prononcés par une autorité publique³². Aussi, à la lecture de cette décision, il semble bien que les divorces privés soient exclus de manière générale du texte du règlement³³. Il apparaît alors que c'est la règle de

²⁷ Sur la problématique autour de la reconnaissance du divorce français déjudiciarisé à l'étranger, voir David Boulanger, « Divorce extrajudiciaire et extraterritorialité : faut-il s'inquiéter ? », *La Semaine Juridique — Notariale et Immobilière*, n° 8, 24 février 2017, actualité 263, p. 12-15 ; Voir également Elisa Viganotti, « Divorce sans juge et droit international privé : réflexion d'un avocat français », *Gazette du Palais*, n° 4, 24 janvier 2017, p. 11 ; Pour une critique du nouveau divorce français, voir également Petra Hammje, « Le Divorce par consentement mutuel extrajudiciaire et le droit international privé », *Revue critique de droit international privé*, 2017, p. 143.

²⁸ Dans cette affaire, fait atypique, l'*Oberlandesgericht* de Munich a posé deux questions préjudicielles sur une même affaire à la Cour de Justice de l'Union Européenne. La première fois, la Cour s'était déclarée incompétente pour répondre aux questions, voir arrêt du 12 mai 2016, Cour JUE, (C-281/15, ECLI:EU:C:2016:343) ; La seconde question préjudicielle a donné lieu à l'arrêt du 20 décembre 2017, Cour JUE, (C-372/16, ECLI:EU:C:2017:988) ; Pour une analyse de la seconde décision voir Anne Rigaux, « Divorce privé prononcé dans un État tiers », *Europe*, n° 2, février 2018, commentaire 102.

²⁹ En Allemagne, le second degré des juridictions judiciaires.

³⁰ Cf. article 17 de la loi d'introduction du code civil allemand (Einführungsgesetz zum Bürgerlichen Gesetzbuch).

³¹ Voir en ce sens, Marie-Laure Niboyet, Isabelle Rein-Lescastereyres, Laurie Dimitrov, « La "Désinternationalisation" du nouveau divorce par consentement mutuel ? », *Gazette du Palais*, n° 14, 4 avril 2017, p. 74 ; Sur l'applicabilité de « Rome III » aux divorces privés, voir également Ariane de Guillenchmidt-Guignot, « Divorce par consentement mutuel en droit international privé : brèves observations pour une modification du Code civil », *Droit de la famille*, n° 1, janvier 2018.

³² Voir arrêt du 20 décembre 2017, Cour JUE, (C-372/16, ECLI:EU:C:2017:988, point 49) ; Voir également Cyril Nourrisat, « Le Divorce privé reste en dehors du champ d'application matériel de la coopération judiciaire civile », *Procédures*, n° 2, février 2018, commentaire 44.

³³ Voir en ce sens un questionnement de l'auteur sur le devenir du divorce français « sans juge » comparé aux divorces privés du droit musulman, Marie Lamarche, « Orgueil et préjugés : le sort du divorce sans juge au sud de la Méditerranée », *La Semaine Juridique — Notariale et Immobilière*, n° 14, 6 avril 2018, actualité 360, p. 7-8 ; Sur le divorce français extrajudiciaire voir Marie-Laure Niboyet, Isabelle Rein-Lescastereyres, « La CJUE remet en question le traitement du divorce déjudiciarisé en droit international privé de l'Union Européenne », *Gazette du Palais*, n° 14, 10 avril 2018, p. 44.

conflit de lois du for qui viendra à s'appliquer, en d'autres termes, celle du juge saisi. Sans entrer dans le détail, soulignons rapidement que de nombreux couples divorcés risquent de se trouver dans une situation de grande précarité dès lors qu'ils se trouveront dans un État autre que celui où leur divorce a été prononcé. En effet, il sera sans doute parfois jugé que certaines formes de divorce privé sont contraires à l'ordre public international de l'État du for et le divorce ne sera pas reconnu. Voilà pourquoi nous appelons à une intervention législative au niveau européen.

Dans chacun des États membres de l'Union Européenne, le législateur est compétent pour décider d'intervenir sur son droit national au sujet de la reconnaissance des divorces privés. On note d'ailleurs que le législateur français tente actuellement de faire reconnaître son nouveau divorce extrajudiciaire dans le cadre de la refonte du règlement « Bruxelles II bis³⁴ ». Cependant, une intervention du législateur de l'Union Européenne permettrait une clarification ainsi qu'une uniformisation de la position européenne sur le terrain des effets du divorce privé dans l'Union Européenne. C'est d'ailleurs ce qu'avait affirmé l'avocat général dans ses conclusions sur l'affaire Sahyouni, comme le rappelle la Cour au point 47 de son arrêt, « l'inclusion des divorces privés dans le champ d'application [du] règlement [Rome III] nécessiterait des aménagements relevant de la compétence du seul législateur de l'Union³⁵ ». Alors *quid* des divorces privés en Europe ? Est-ce une question renvoyée aux législations nationales des États membres ou le législateur européen est-il vraiment en mesure d'intervenir ?

Pour conclure, nous nous sommes interrogés sur le droit de l'Union Européenne et sur la manière dont il entendait régler dans le futur la situation des couples homosexuels mariés comme celle des couples ayant eu recours à une forme de divorce privé. On a pu établir que l'intervention du législateur européen est largement requise tant sur la question du divorce des couples homosexuels que sur celle des divorces privés. En effet, cette intervention est vivement sollicitée par la littérature française mais aussi étrangère, afin d'apporter des clarifications sur ces deux points de droit.

³⁴ Voir à ce sujet l'interview d'Alexandre Boiché, « Divorce par consentement mutuel et droit international privé », *Actualité juridique famille*, 2018, p.145.

³⁵ Voir arrêt du 20 décembre 2017, Cour JUE, (C-372/16, ECLI:EU:C:2017:988, point 47) ; Voir également les conclusions de l'avocat général Henrik Saugmandsgaardøe, 14 septembre 2017, Cour JUE, (C-372/16, ECLI:EU:C:2017:686, point 66).

Solving a Methodological Enigma: the Intervention of the European Central Bank under the Single Supervisory Mechanism

Mariia Domina Repiquet
Université de Strasbourg
DRES (UMR 7354)

Pour citer cet article : Mariia Domina Repiquet, « Solving a Methodological Enigma: the Intervention of the European Central Bank under the Single Supervisory Mechanism », in *Dialogues Mulhousiens*, n° 3, *Intervention(s)*, Journées Doctorales des Humanités 2018, sous la direction d'Inkar Kuramayeva et Régine Battiston, janvier 2019, p. 93-101 (version en ligne, <http://dialogues.hypotheses.org/>).

Résumé

Résolution de l'énigme méthodologique : Intervention de la Banque centrale européenne dans le cadre du Mécanisme Unique de Surveillance

Cet article analyse l'intervention de la Banque centrale européenne (BCE) en tant que moyen de parvenir à la stabilité financière au sein de l'Union Européenne (UE). La dernière crise financière a montré que l'UE était mal équipée pour prévenir, détecter et remédier aux défaillances bancaires. En 2013, le Mécanisme Unique de Surveillance a été créé qui permet à la BCE de superviser et de sanctionner directement toutes les banques de la zone euro. Au cours de son processus d'intervention, la BCE est autorisée à appliquer l'ensemble du droit communautaire et national. Cette large marge d'appréciation de la BCE ne repose pas sur une base méthodologique cohérente qui devrait, par conséquent, être modifiée de manière à préciser comment la BCE devrait appliquer exactement la législation pertinente.

Mots-clés : banque centrale européenne, stabilité financière au sein de l'Union Européenne, mécanisme unique de surveillance.

Abstract

This paper analyses the intervention of the European Central Bank (ECB) as a means to achieve financial stability within the European Union (EU). The last financial crisis showed that the EU was ill-equipped to prevent, detect and remedy banking default. In 2013, the Single Supervisory Mechanism was created in order to allow the ECB to directly supervise and prosecute all banks within the Eurozone. The ECB ensures the consistent application of EU prudential and governance rules by credit institutions and penalizes any breaches occurring thereof. During its intervention process, the ECB is allowed to apply all EU and national law. This paper argues that such wide discretion of the ECB lacks a solid methodological underpinning and that the legal base for its intervention should be amended so as to specify how exactly the ECB should apply the relevant legislation.

Keywords: European Central Bank—financial stability in the European Union—Single Supervisory Mechanism.

The recent financial crisis of 2007/8 has shown that global financial markets are susceptible to rapid deterioration. Once the sub-prime default started in the U.S., the first bank to be affected in the European Union (hereinafter “EU”) was Northern Rock in the UK. The deposit holders were not able to withdraw their savings due to the limited cash reserves of the bank. This led to a massive “run-on” on the banks, i.e. the customers of all European banks started to withdraw their deposits. Such an economic shock affected the whole financial sector all over the globe.

One of the reasons for the occurrence and rapid spread of the financial crisis was the inappropriate system of financial supervision. It is argued here that the main weak points of the system were two-fold: (I) absence of unique rules for all credit institutions as regards the minimum capital and liquidity; (II) lack of a single pan-European supervisor of the EU banking industry.

The timeline of this paper corresponds with the 10th anniversary of the last financial crisis. This research assesses one particular measure aimed at preventing future economic downturns within EU. It analyses the intervention process of the European Central Bank (hereinafter “ECB”) under the Single Supervisory Mechanism (hereinafter “SSM”) as established by the Single Supervisory Mechanism Regulation 2013. The intervention of ECB seeks to preserve financial stability within the EU. This paper argues that the methodology of such intervention is not spelled out adequately, which may potentially lead to ad hoc and inconsistent decisions of ECB.

The paper is structured as follows: part I discusses the role of ECB as a guarantor of the financial soundness of EU financial system. Part II analyses the intervention process of ECB, focusing on its tasks and its mechanism. Part III provides some critical analysis of the intervention process, highlighting its weaknesses and proposing amendments to its current legal base.

1. European Central Bank as a guarantor of financial stability in European Union

The ECB is the central bank of the 19 European Union countries¹ that have adopted the euro. These jurisdictions are referred to as Eurozone. The main role of the ECB is to guarantee financial stability within the Eurozone by imposing prudential requirements on credit institutions (banks and other finance providers). These requirements prescribe the standards that the banks must adhere to (minimum capital and liquidity, as well as internal governance). They are based on the so-called CRD IV package² and international banking standards under Basel III. Whilst all credit institutions must comply with the requirements listed in the CRD IV, the Basel III standards apply only to those banks that are active internationally³. In addition, the CRD IV package consists of Directive and Regulation, which are mandatory in all EU Member States. Basel III measures, however, are not obligatory in their nature and the banks may decide themselves whether to adhere to them or not.

¹ These countries include Austria, Belgium, Cyprus, Estonia, Finland, France, Germany, Greece, Ireland, Italy, Latvia, Lithuania, Luxembourg, Malta, Netherlands, Portugal, Spain, Slovenia, and Slovakia.

² Directive 2013/36/EU of the European Parliament and of the Council of 26 June 2013 on access to the activity of credit institutions and the prudential supervision of credit institutions and investment firms, amending Directive 2002/87/EC and repealing Directives 2006/48/EC and 2006/49/EC and Regulation (EU) No 575/2013 of the European Parliament and of the Council of 26 June 2013 on prudential requirements for credit institutions and investment firms and amending Regulation (EU) No 648/2012.

³ Official website of the European Commission, available at https://ec.europa.eu/info/business-economy-euro/banking-and-finance/financial-supervision-and-risk-management/managing-risks-banks-and-financial-institutions/prudential-requirements_en [last consulted 11 June 2018].

The ECB is directly in charge of setting up operational policies and supervisory measures for the banks and other credit institutions located within the Eurozone. Its role can be compared to that of a watchdog: ECB creates and guarantees a single level-playing field within the Eurozone. All banks located within the Eurozone have to follow the same standards and measures, e.g. minimum capital requirements and liquidity/risk ratios. This ensures that the banks are able to absorb economic shocks without reducing their ability to finance economic growth⁴.

As mentioned above, one of the tasks of ECB is to preserve the financial soundness of the overall EU banking system⁵. In order to achieve this, it supervises the banks located across the EU Member States to ascertain whether they comply with the regulatory requirements. In case of evidence of breaches of these requirements, ECB is empowered to apply a range of sanctions. It, therefore, acts as a single supervisor for all credit institutions within the Eurozone as established by SSM⁶. Part 2 of this paper will discuss the intervention process of ECB under SSM, focusing in particular on its legal base, methodology and key stages.

2. The intervention of the European Central Bank under the Single Supervisory Mechanism

In order to evaluate the importance of intervention by the ECB under SSM, this article will first consider the reasons and objectives for the introduction of this procedure. This will allow readers to gain an insight into the potential tasks of the ECB under the SSM and their influence on the EU financial system.

2.1. History and importance of the Single Supervisory Mechanism

Literature review suggests that the idea of creating a single supervisor for European financial markets has come as a response to the last financial crisis. According to Dragomir, pre-crisis supervision of banks remained largely within the scope of national regulatory authority, i.e. a single European supervision as such did not exist⁷. The situation changed drastically after 2008. The de Larosi re report — an official opinion of the European Commission concerning post-crisis measures — put forward a proposal to create a single supervision of banking services⁸. This legislative initiative attracted a positive response from the academic community. In his seminal paper, Schiavo states that “the financial crisis has shown that essential reforms were needed to adapt the European Union to the new economic and financial environment and to prevent future crises⁹”. These reforms include the modernisation of financial architecture and European supervision. Schwarcz observes that a single regulatory framework is

⁴ *Ibid.*

⁵ The main task of the ECB is to preserve price stability within the Eurozone, i.e. guaranteeing the stability of the “euro”. This was the main idea behind the creation of the ECB on the 1st June 1998. For more details see the official website of the ECB, available at <https://www.ecb.europa.eu/ecb/tasks/html/index.en.html> [last consulted 11 June 2018].

⁶ The SSM is created under the Council Regulation (EU) No 1024/2013 of 15 October 2013 conferring specific tasks on the European Central Bank concerning policies relating to the prudential supervision of credit institutions, OJ 2013 L 287/63, 29/10/2013 (hereinafter “SSMR”).

⁷ Larisa Dragomir, *European Prudential Banking Regulation and Supervision: The Legal Dimension*, Oxford, Routledge, 2009, p. 238.

⁸ Jacques de Larosi re, *Report of the High-Level Group on Financial Supervision in the EU*, European Commission, 25 February 2009.

⁹ Gianni Lo Schiavo, “From National Banking Supervision to a Centralized Model of Prudential Supervision in Europe? The Stability Function of the Single Supervisory Mechanism”, *Maastricht Journal of European and Comparative Law*, n  21 (1), 2014, p. 112.

necessary in order to safeguard the global financial system¹⁰. However, the major difficulty connected to the creation of this regulatory architecture lies in the unpredictability of financial markets. To counteract this, both regulation and supervision should be specific and aimed at a single sub-industry of financial markets, e.g., banking sector. The SSM represents a system of single supervision within the EU banking sector. This paper provides an assessment of its effectiveness, drawing upon deficiencies of the current legal base. It summarizes the existent research on this topic and provides a new solution on how to ameliorate SSM to enhance its benefits for overall financial stability in Europe.

The adoption of the SSM began in September 2012. Jose Manuel Barroso, the president of European Commission at that time, explained that the creation of the SSM was aimed at a “new system, with the European Central Bank at the core and involving national supervisors [...] [to] restore confidence in the supervision of all banks in the Euro area¹¹ [...]”. The SSM comprises the ECB and the national competent authorities of the countries in the Eurozone (e.g., the *Banque de France*). According to the ECB Guide to banking supervision¹², SSM has the following objectives: (I) ensuring safety and soundness of the EU banking sector; (II) promoting financial integration and stability within EU financial markets; and (III) enabling adequate supervision of credit institutions located within the Eurozone.

Witte argues that the SSM framework should be seen in the context of the creation of the European Banking Union (hereinafter “EBU”)¹³. The last financial crisis prompted investor uncertainty about the stability of global financial markets and now the EBU seeks to improve global confidence in the banking industry. The EBU measures are thus premised upon the consistent application of EU banking rules across the EU Member States. These rules will ensure that all financial markets players are regulated adequately and will limit the occurrence of future financial crisis, thus contributing to a surge of investor confidence.

The SSM establishes the same level-playing field across the EU banking system so that the same rules apply to all banks. Ferrarini observes that the SSM includes (either directly or indirectly) all credit institutions located within the Eurozone¹⁴. This means that, notwithstanding their size and economic importance, all credit institutions established in the EU should follow the same prudential rules.

The SSM is based upon the distinction between two categories of credit institutions: significant and less significant¹⁵. This distinction is important since it helps to determine the relevant supervisory authority. The ECB directly supervises and ensures compliance with the EU law of systemically-important banks. In order to qualify as such, the bank should fall within at least 1 criteria: (I) size (total value of its assets exceeds 30 billion euros or 20 % of national GDP); (II) economic importance (it belongs to the three largest national institutions); (III) cross-border activity (asset-liability ratio exceeds 20 % in one

¹⁰ Steven L. Schwarcz, “Regulating Complexity in Financial Markets”, *Washington University Law Review*, n° 8 (2), 2009, p. 211.

¹¹ Joel Manuel Barroso, *Commission Proposes New ECB Powers for Banking Supervision as Part of a Banking Union*, Press Release IP/12/953, 12 September 2012.

¹² ECB Guide to Banking Supervision, November 2014, p. 5, available at <https://www.bankingsupervision.europa.eu/ecb/pub/pdf/ssmguidebankingsupervision201411.en.pdf> [last consulted on 11 June 2018].

¹³ Andreas Witte, “The Application of National Banking Supervision Law by the ECB: Three Parallel Models of Executing EU Law?”, *Maastricht Journal of European and Comparative Law*, n° 21 (1), 2014, p. 95.

¹⁴ Guido Ferrarini, “Single Supervision and the Governance of Banking Markets: Will the SSM Deliver the Expected Benefits?”, *European Business Organizational Law Review*, n° 16, 2015, p. 521.

¹⁵ Andreas Witte, “The Application of National Banking Supervision Law by the ECB: Three Parallel Models of Executing EU Law?”, *op. cit.*, p. 93.

country); and (IV) financing received from the EU (e.g., under the European Stability Mechanism)¹⁶. In any scenario, the three largest banks in each participating EU Member State are automatically deemed to be significant¹⁷. The less significant banks are supervised by the national authorities¹⁸. However, the ECB also indirectly supervises all other banks by imposing on them the abovementioned prudential requirements. In total, the ECB supervises 6 000 banks in the Eurozone.

The tasks conferred upon the ECB under the SSM include the following ones: (I) authorization of credit institutions and withdrawal of such authorizations if the institution in question fails to comply with the regulatory requirements; (II) assessment of the applications for the acquisition and disposal of qualifying holdings in the institutions; (III) ensuring the compliance with prudential requirements of the credit institutions (minimum capital, own funds, large exposure limits, liquidity and leverage) and internal governance requirements (remuneration policies and “fit and proper” personnel); and (IV) conducting supervisory tasks (stress tests and early recovery measures)¹⁹.

This paper suggests that the ECB may intervene in three instances under the SSM: (I) providing common standards for a day-to-day supervision of the banks; (II) taking harmonized supervisory actions and corrective measures; and (III) ensuring the consistent application of regulations and supervisory policies. In order to ensure the efficient fulfillment of these tasks, the ECB is empowered to apply all relevant EU laws and national regulations transposing it. This article argues that the application of national law by the ECB represents a methodological obstacle to the efficient functioning of the SSM. The rest of the paper will develop this argument further and provide some suggestions on how to modernize the legal base of the SSM to ensure that it contributes to the preservation of financial soundness within the EU.

2.2. Mechanism of intervention by European Central Bank

The ECB intervention process consists of three stages. Together, they represent the mechanism of the intervention and will be analyzed below.

The first stage includes establishing prudential and governance rules to be complied with by all credit institutions in the Eurozone. This illustrates the fact that the ECB indirectly exerts influence upon all banks, whether significant or less significant. It is empowered to adopt recommendations and guidelines in order to explain and specify the relevant EU prudential rules.

The second stage of the intervention process includes taking actual supervisory measures. The ECB conducts supervisory reviews, on-site inspections, and investigations of the credit institutions established in the Eurozone. Based on the assessment of initial applications and subsequent supervisory reviews, it decides whether to grant or withdraw banking licenses. The ECB also ensures compliance with EU prudential rules, that is, the rules on minimum capital requirements that act as safeguards for the bank’s solvency. In particular cases, it can prescribe higher minimum capital requirements (“buffers”) in order to counter financial risks. In case of breach of prudential requirements by a bank, the ECB can impose fines at up twice the amount of the profits gained or avoided as a result of the breach, or up to 10 % of the bank’s total annual turnover in the preceding business year. For example, in its decision of 24 August 2017,

¹⁶ ECB Guide to Banking Supervision, *op. cit.*, p. 10.

¹⁷ Art. 6 (4) SSMR.

¹⁸ Art. 1 SSMR.

¹⁹ Art. 4 (1) SSMR.

the ECB imposed sanctions on the Italian bank *Banca Popolare di Vicenza S.p.A.* both for the breach of reporting and public disclosure, as well as for the breach of large exposure limits. The financial penalties were, respectively, of 8 700 000 € and 2 500 000 €.

In addition, when the breach involves natural persons connected to the bank, ECB can request the relevant national authority to open the proceedings. In the example of the *Banca Popolare di Vicenza S.p.A.*, the ECB also requested a national competent authority (*Banca d'Italia*) to open proceedings against 26 natural persons related to the bank in question.

It follows, therefore, that the nature of the sanctions for the breach of relevant EU prudential and governance requirements are complex and may well include not only pecuniary (i.e. monetary) fines but also criminal penalties. The second stage of the intervention process — actual supervision and imposition of penalties — constitutes the main purpose of ECB intervention.

The third stage of the intervention process includes the consistent review of the supervision process and assessment of its efficiency. The objective is to assess whether this process guarantees an early prevention, detection, and correction of breaches of the EU prudential rules. In addition, it should also have a deterrent effect on all credit institutions. Based on the review, the ECB may issue proposals to amend current legislation to promote the financial health of the Eurozone.

To summarise, the intervention mechanism of the ECB is based upon assessment of whether the bank complies with the relevant EU prudential rules and is remedying any breach occurring thereof. In order to fulfill this mission, the ECB is empowered to apply all relevant EU law and connected national legislation. According to the view taken in this paper, this application of national law by the ECB represents the main weakness of the SSM and requires an amendment of the legal base underpinning such intervention. This will be further examined in the following part.

3. Criticism of the intervention by European Central Bank

As mentioned above, during the intervention process the ECB applies EU and national law for the purpose of accessing the compliance of national banks with the relevant legislation. This application of national law by the ECB, which is not an EU institution as opposed to the European Court of Justice (hereinafter “ECJ”), represents a legal novelty. As a matter of fact, only EU institutions with a judiciary power can apply national law. This makes sense since in every jurisdiction only judges (courts) can apply national legislation and issue sanctions. Before the introduction of the SSM, only the ECJ was empowered to intervene in such instances. Needless to say, it has developed solid methodological approaches as to when, how and on what principles to apply national law. The doctrine of the ECJ is based upon the principles of EU law, which include, but are not limited to, the principle of primacy of EU law, legal certainty, proportionality and full effectiveness.

The principle of primacy of EU law was set forth in *Costa v ENEL*²⁰. It is referred to as “one of the most fundamental characteristics that make EU law unprecedented and unique to this day”²¹. The principle of primacy implies that all EU law has absolute and unconditional precedence over national law. As such, the national law provisions conflicting (with EU law) should be set aside. Therefore, if the national law contradicts

²⁰ Case 6/64 *Costa v ENEL* [1964] ECR 595.

²¹ Monica Claes, “The Primacy of EU Law in European and National Law”, in Damian Chalmers, Anthony Arnall (eds.), *The Oxford Handbook of European Union Law*, Oxford, Oxford University Press, 2015, p. 178.

the provisions of EU prudential rules, the courts should only apply EU rules. If the decision is submitted to the ECJ for an appeal, it will disregard the conflicting national rules.

In contrast, the ECB intervention process lacks a methodological underpinning. This refers to the absence of (I) clearly written mechanisms of application of EU and national law; and of (II) methodological doctrine on how the ECB can apply national law if the statute does not specify it. The SSM Regulation requires ECB to intervene and apply national legislation. However, national legislation is different across the 19 EU Member States that have adopted the euro. Even though they are obliged to implement and follow EU prudential and governance requirements, EU law still allows EU Member States to deviate from the provisions of the Directives and Regulations. This can be compared to a football match, where the referee has to apply the same rules to all players who, however, play by their own rules²².

For example, Recital (55) to the Capital Requirements Directive states that “different governance structures are used across Member States. The definitions used in this Directive... should... not interfere with the general allocation of competences in accordance with national company law”. If the management responsibilities are different in national banks across EU Member States, how, then, can the ECB apply governance requirements in a consistent manner across all jurisdictions?

The ECB is thus left with a wide discretion or rather a wide ambiguity as to the interpretation and application of national provisions. Should it only apply national law directly connected to a banking area or should it also consider general principles of, let's say, tortious or criminal liability? Should it also apply national case law? Should it consider the general principles of EU law, such as the principle of effectiveness, proportionality, and subsidiarity? The absence of answers to these questions requires an amendment of the SSM Regulation in order to remedy these inconsistencies and make EU banking supervision more efficient.

This paper argues that the SSM Regulation needs to be amended in the following manner: first of all, one needs to keep in mind that the main reason for the introduction of the SSM was and still is a need for legal certainty and financial stability within the EU banking sector. The creation of a single market for banking services and single supervision is in line with the Treaty on the Functioning of the European Union (hereinafter “TFEU”) and general principles of EU law. According to Article 26 (1) TFEU, one of the objectives of the EU is to establish and ensure the functioning of the internal market. Ensuring the internal market implies providing sufficient legal rules for its creation, maintenance, and protection. EU law, including the SSM Regulation, should be interpreted with regard to this objective. In addition to “maintaining and deepening the internal market for banking services²³”, the objective of the SSM is to “preserve financial stability of the Union²⁴”. This is achieved by conveying prudential powers on the ECB with regard to significant banks and credit institutions, as well as providing it with an opportunity to decide whether other national banks should fall within the scope of these powers.

The ECB acts as a gate-keeper, ensuring the achievement of the objectives of both the SSM and broader principles of EU law. As such, it should be able to apply all national

²² Sabine Lautenschläger, “Single Supervisory Mechanism — Single Supervisory Law?”, keynote speech at the Workshop of the European banking Institute available at https://www.ecb.europa.eu/press/key/date/2016/html/sp160127_2.en.html [last consulted 10 June 2018].

²³ Recital (3) SSMR.

²⁴ Recital (5) SSMR.

law that implements, supplements or details a relevant EU law (e.g., defining the terms used in the Capital Requirements Directive and Regulation). Its ability to do so should be equal to the power of a national prudential authority in a similar case, had the SSM not been put in place.

Therefore, this paper suggests that in order to achieve the desired legal effect of creating financial stability, the SSM Regulation should be more specific in prescribing the extent of prudential powers of the ECB so as to avoid a fragmentary outcome. The ECB's mission under the SSM is to protect the internal market for banking services and ensure legal certainty and financial stability within it. As such, it has a wide range of supervisory powers that include prudential control and the imposition of penalties. The difficulty arises from the fact that the ECB is an EU institution and as such, there is no precedent as to the mechanism of application of national law in this situation. Furthermore, each member state takes a different, fragmentary approach as to banking prudential regulation. In order for its decisions to be lawful, the ECB should not go beyond the scope of the powers conferred upon a national prudential authority save for several exceptions. It is suggested here that the SSM Regulation should be amended to state directly that the ECB would have the power to apply all EU and national law as a national prudential authority, had the SSM not been put in place. For example, Article 9(1) SSM Regulation states that the ECB should have all powers that a national competent authority has under EU Law. It does not, however, specify the extent to which the ECB should be able to apply all national and EU law as compared to the powers of national authorities in similar cases. The SSM Regulation should be detailed and ameliorated in order to achieve legal certainty in the area of ECB prudential supervision. In addition, the ECB should consider to national case law and decisions of the national prudential authority in comparable cases so as to establish the necessary course of action. This will promote a convergence of supervision within the European Banking Union and contribute to a single rulebook.

This paper has assessed the effectiveness of ECB intervention under the SSM. The ECB is the central bank of the 19 EU Member States that have adopted the euro. Post-crisis, it became the single supervisor for all banks located within the Eurozone. The intervention powers of the ECB to correct and sanction faulty behaviours of banks are based upon the SSM Regulation. These measures came as a response to the last financial crisis and their objective is to safeguard financial stability within the European Union. The existing legal research in this area strongly supports the creation of a single supervisor for the EU banking industry, since the role of the ECB is to prevent the default of European banks and other credit institutions. This ensures that no future crisis is likely to arise in the forthcoming years and perhaps even the next decades.

The ECB intervention mechanism can be sub-divided into three stages: (I) providing common standards for a day-to-day supervision of the banks; (II) taking harmonized supervisory actions and corrective measures; and (III) ensuring the consistent application of regulations and supervisory policies.

During the second stage, the ECB is empowered to apply all EU and national law. This application of national law by the ECB, which is not an EU institution with a judiciary power, constitutes the main weakness of the SSM regime. The SSM Regulation does not specify how the ECB should apply EU and national law. This paper argues that, without a solid legislative base and elaborate methodology, the ECB intervention process may lead to inconsistent ad-hoc decisions very much contrary to the harmonization spirit of SSM. The SSM Regulation should be amended in order to state clearly that the ECB can apply EU and national law in the same manner as the national competent authority, i.e., the

central bank of a given EU member state. This will allow for a clarification of intervention tasks by the ECB under the SSM and contribute to the financial health of the EU banking industry.

From a more general perspective, the critical analysis developed in this paper highlights the fragmented approach to financial regulation in the EU. The measures intended to create a single banking supervisor came shortly after the financial crisis, with little time left to consult and amend the proposed legal model. It is therefore not surprising that the SSM lacks a clear structure and methodology. Even though previous papers²⁵ on this topic have highlighted the deficiencies of SSM, none of them have proposed a solution. The innovative aspect of the present paper lies in the fact that it proposes clear legislative changes to make the intervention process of the ECB more precise and more efficient. These amendments will contribute to fostering financial stability and security within Europe and prevent the occurrence of future financial crises.

²⁵ See, for example, Bas van Bockel, “The Single Supervisory Mechanism Regulation : Questions of *ne bis in idem* and Implications for the Further Integration of the System of Fundamental Rights Protection in the EU”, *Maastricht Journal of European and Comparative Law*, n° 24 (2), 2017; Luigi Chiarella, “The Single Supervisory Mechanism : the Building Pillar of the European Banking Union”, University of Bologna, *Law Review*, n° 1 (1), 2016; Gusbert Ter Kuile, Laura Wissink, Willem Bovenschen, “Tailor-Made Accountability within the Single Supervisory Mechanism”, *Common Markets Law Review*, n° 52, 2015.

L'Évolution de l'intervention des émigrés dans la « gouvernance » socioéconomique de la région de Matam (Sénégal)

Amadou Keita
Université de Lorraine
CRULH (EA 3945)

Pour citer cet article : Amadou Keita, « L'Évolution de l'intervention des émigrés dans la “gouvernance” socioéconomique de la région de Matam (Sénégal) », in *Dialogues Mulhousiens*, n° 3, *Intervention(s)*, Journées Doctorales des Humanités 2018, sous la direction d'Inkar Kuramayeva et Régine Battiston, janvier 2019, p. 103-113 (version en ligne, <http://dialogues.hypotheses.org/>).

Résumé

Depuis les années 1980, l'apport des migrants est l'une des principales sources de revenus de la ville de Matam et de toute cette zone de départ qu'est la vallée du fleuve Sénégal. L'impact de leur intervention s'apprécie au rythme des transferts d'argent avec la prise en charge du quotidien de leur famille restée au pays. Des millions d'euros sont ainsi injectés dans le tissu économique de la vallée du fleuve, mais l'effet semble parfois négligeable. L'argent est souvent destiné à la prise en charge des dépenses journalières (alimentation et facture d'eau et d'électricité) alors que tout est urgent dans une région désertée par l'État. L'intervention individuelle destinée aux concessions familiales a moins d'impact sur la vie de la collectivité. De ce fait, pour améliorer leurs conditions de vie en Europe, mais aussi intervenir dans la « gouvernance » de la région, les travailleurs émigrés de Matam créent des structures de socialisation et d'intervention.

Mots-clés : Matam, intervention, émigrés, gouvernance locale, coopération décentralisée.

Abstract

The Evolution of the Intervention of Emigrants in the Socio-economic “Governance” of the Region of Matam (Senegal)

The contribution of migrants is the main source of income of the city of Matam and of all this starting area which is the valley of the Senegal River. The impact of their intervention is assessed at the rate of money transfers with the assumption of the daily life of their families remaining in the country. Millions of euros are thus injected into the economic fabric of the river valley, but the effect sometimes seems negligible. The money is often used for the management of the family's everyday life while everything is urgent in a region deserted by the political authorities. The household and individual intervention has less impact on the life of the community. Therefore, to improve their living conditions in Europe, but also to intervene in the “governance” of the region, emigrant workers from Matam create structures of socialization and intervention.

Keywords: Matam—intervention—emigrants—local governance—decentralized cooperation.

L' intervention des émigrés dans la vallée du fleuve Sénégal en général, et dans la région de Matam en particulier, s'est inscrite dans le temps. Elle a évolué avec les différentes générations de migrants pour prendre en charge les problématiques de la localité, dont plus de 58 % de la population, soit 680 086 personnes, ont moins de 20 ans.

Les migrations internationales sont souvent pensées comme un simple mouvement de population en quête d'avenir meilleur ou fuyant les désastres de la guerre. Cette logique alimente l'actualité des médias et oppose des camps politiques : d'un côté, des ONG humanitaires et certains partis de gauche et, de l'autre, les droites et les extrêmes droites européennes. Cependant, le migrant incarne plusieurs profils. En effet, dans le contexte sénégalais, plus précisément, dans celui de la région de Matam dans la vallée du fleuve Sénégal, l'émigré n'est pas seulement ce soutien familial. À travers plusieurs générations, il s'est inventé de nouveaux profils (bailleur ou acteur de la décentralisation) et intervient désormais dans la gestion, voire dans la gouvernance de sa localité d'origine. Si l'Égypte est un don du Nil, l'émigration semble être l'« or noir » de la vallée du fleuve Sénégal.

1. Les facteurs d'émigration de la vallée du fleuve Sénégal

Les raisons de quitter la région de Matam s'avèrent être essentiellement économiques. En effet, confrontés à des crises économiques connexes aux phénomènes géographiques drastiques, bon nombre de paysans du nord du Sénégal expérimentent l'exode rural et l'émigration internationale.

Le cadre géographique de la région de Matam

La situation géographique de la région de Matam est souvent invoquée pour justifier l'émigration que connaît cette zone. En fait, située à 693 kilomètres de la capitale Dakar, Matam se localise au nord du Sénégal, en amont de la moyenne vallée du fleuve du même nom. Ce fleuve marque sa frontière au nord avec la République islamique de la Mauritanie.

Matam et la vallée du fleuve constituent une barrière naturelle à l'avancée du désert du Sahara. Ainsi, la zone subit-elle les rigueurs du climat sahélien. Comprise entre les isoètes 250 et 500 mm, il est surtout caractérisé par la faiblesse des précipitations par rapport aux autres domaines climatiques du Sénégal. À la rareté des pluies s'ajoutent des cas d'extrême déficit pluviométrique durant une période de trente ans, soit les années 1974, 1978, 1988, 1995 et 1999 :

[...] tous les hivernages sont déficitaires en eau pluviale. 15 saisons sur 25 le sont à plus de 20 % inférieurs à la moyenne... Les cas d'extrême déficit, plus de 50 % inférieurs à la moyenne sont 1983 et 1986, saisons à bilans pluviométriques exceptionnellement négatifs¹.

La proximité avec le désert du Sahara influence le contexte géographique de la région et a des conséquences sur les conditions de vie des populations de Matam (et de tout le nord-est du Sénégal). En réalité, les phénomènes climatiques demeurent marqués par la rareté des pluies, voire la sécheresse. Ces conditions météorologiques constituent autant d'obstacles naturels à l'organisation socio-économique des populations. Il faut préciser que la période trentenaire — citée précédemment — est symptomatique du mouvement migratoire de la vallée du fleuve Sénégal. C'est durant cette époque que les

¹ Aminata Ndiaye, « Variabilité climatique et indices de développement humain dans le Sahel rural sénégalais », *Revue du CAMES*, nouvelle série B, vol. 9, n° 2, 2007, p. 133-142.

principales vagues d'émigration internationale — précédée d'exode rural — se produisent.

Les enjeux économiques de l'émigration

L'économie de la région de Matam repose essentiellement sur le secteur primaire : agriculture, élevage et pêche. L'agriculture employait plus de 70 % de la population active². Cependant, les grandes sécheresses des années 1970 et 1980 et la crise politique entre le Sénégal et la Mauritanie plongèrent la région dans une profonde crise économique. Ces difficultés politico-économiques surviennent dans un contexte d'ajustements économiques imposés par la Banque mondiale aux pays du tiers monde dont le Sénégal. Le 19 août 1983, les premières mesures impopulaires sont annoncées. Les produits de première nécessité (riz, sucre et huile) mais aussi l'électricité et les produits pétroliers connaissent une hausse de prix de 10 %.

Face aux contraintes du régime climatique, les paysans constatent une diminution vertigineuse de leurs rendements, les éleveurs voient leurs troupeaux décimés. Dès lors, l'émigration saisonnière³ vers les régions plus clémentes et l'Europe, dans un premier temps en France, semble être la solution.

Pour Samir Amin, ce n'est pas l'évidence tautologique des écarts de revenus potentiels qui serait à l'origine des départs mais plutôt « la transformation de l'organisation socio-économique du monde rural qui exige le départ d'une fraction de sa population⁴ ». En réalité, la vallée du fleuve, rurale à plus de 70 %, est confrontée à la monétarisation de son économie. Avec la mutation du modèle économique, il faut désormais assurer, entre autres, le quotidien des familles, la scolarité, les soins de santé en intégrant un nouveau moyen de transaction : l'argent en espèce.

Après la sécheresse des années 1970, les flux migratoires ont commencé à dessiner les routes de l'exode qui partent des grands centres urbains du pays, tels que la banlieue de la capitale sénégalaise, Dakar, mais aussi Saint-Louis et Thiès vers les capitales africaines (Abidjan en Côte-d'Ivoire, Libreville au Gabon, Kinshasa et Brazzaville pour les deux Congos) et des pays européens : la France, l'Italie et l'Espagne. Désignée comme une zone de départ, Matam, mais aussi l'ensemble la vallée du fleuve, assistent à la fuite de leurs bras valides et à une perversion du système économique local. L'émigration traduit une certaine réalité d'adaptation des populations qui vivent dans un espace où les conditions de vie sont de plus en plus précaires. En effet, l'objectif de la migration est d'améliorer la condition de l'individu et du groupe. Elle est, en quelque sorte, une exportation d'un produit familial dont on ne peut plus supporter la charge, mais qui en revanche, peut assurer un supplément de revenu par la vente du travail à l'extérieur.

Il faut préciser que l'aventure est conditionnée par la pression sociale et l'absence de perspectives pour de nombreux bras valides. La réussite des premiers émigrants constitue un appel d'air pour les candidats au départ. En effet, selon Mamadou Ba, un notable du village de Sédo Sébé (à Matam), « quand les premiers émigrés sont partis et

² Yaya Thiam, *L'Impact des changements climatiques sur les activités socio-économiques et les écosystèmes de la région de Matam*, Dakar, UCAD (Université Cheikh Anta Diop de Dakar), mémoire de master 2 de géographie, 2011, p. 59.

³ Le « navétane » ou émigration saisonnière est pratiquée par l'agriculteur qui ne peut employer utilement la totalité de son temps actif dans son pays de résidence. Il désigne également les migrants saisonniers sénégalais et gambiens (en Afrique de l'Ouest).

⁴ Amin Samir, « Introduction », *Les Migrations contemporaines de l'Afrique de l'ouest*, London, Oxford University Press, 1974, p. 33.

qu'ils ont commencé à entretenir convenablement leurs familles, on a vu que l'émigration constituait un remède⁵ ».

En l'absence d'une véritable politique publique de développement, la vallée du fleuve s'est reposée sur le poids économique de sa diaspora présente en Afrique et en Europe où, dans ce dernier continent, elle bénéficie aussi, outre les fruits de son travail, d'importantes aides familiales et sociales versées par les pays d'accueil.

2. L'évolution du profil du migrant sénégalais en France

La migration appartient aux traits culturels des ethnies qui peuplent la vallée du fleuve Sénégal. Elle alimente le mythe fondateur des terroirs et peut servir de rite initiatique aux jeunes hommes. Cependant, face aux crises économiques, elle sert de moyen d'émancipation socio-économique.

Comment la mémoire légitime-t-elle l'appel de l'« aventure » ?

Au lendemain des indépendances, en 1960, la vallée du fleuve Sénégal devient une zone de départ. Dans la société *halpoulaar*⁶, l'exil est célébré comme l'un des passages de légitimation et de reconquête du pouvoir politique. Détenteurs de la tradition orale, les griots rappellent dans des chants épiques l'épopée peule de Samba Guéladio Diégui⁷ ou l'équipée d'El Hadji Oumar. Ces deux personnages historiques de la tradition peule ont expérimenté l'émigration pour conserver leur indépendance ou élaborer une stratégie politico-militaire de conquête ou de résistance à la conquête coloniale.

Ainsi, « la référence aux migrations participe souvent de la construction des mythes fondateurs des identités ethniques⁸ ». L'émigration est perçue comme faisant partie de la culture peule et soninké⁹. Si l'exil est encore considéré comme un passage « initiatique » pour conquérir le pouvoir politique dans certains pays africains aux démocraties fébriles, avec la monétarisation de l'économie dans la vallée du fleuve, l'émigration devient l'outil de conquête du pouvoir économique et social. Pour Sylvie Bredeloup, « dans la tradition *pulaar*, plus l'exil dure, plus les retrouvailles ont des chances d'être chaleureuses ; cet éloignement préparant la réconciliation entre le héros et son peuple¹⁰ ».

L'aventure comme parcours initiatique occupe également une place importante dans les autres groupes ethniques sénégalais : wolof, sérère, mandingue... Cependant, la tradition ne sert plus qu'à cautionner une migration économique.

⁵ Entretien avec Mamadou Ba, habitant de la commune Sédo Sébé, le 26 novembre 2017 à Matam. Il est réalisé par Amadou Keita dans le cadre des travaux de thèse sur « La Coopération sanitaire au Sénégal : les interventions des organisations de 1952 aux années 1990 ».

⁶ La société peul ou halpoulaar constitue le deuxième groupe ethnique par son nombre. Les Peuls vivent en majorité au nord et au sud-ouest du Sénégal.

⁷ Serigne Seye, « L'Épopée de Samba Gueladio Diégui du Fouta Toro : un récit entre mythe et histoire », disponible sur www.academia.edu [consulté le 23 février 2018]. Personnage historique du Fouta au XVIII^e siècle, il régna entre 1724 et 1743. Il meurt en exil dans le Boundou.

⁸ Sylvie Bredeloup, « Itinéraires africains de migrants sénégalais », *Hommes et Migrations*, n° 1160, 1992, p. 16-22, disponible sur https://www.persee.fr/doc/homig_1142-852x_1992_num_1160_1_1929 [consulté le 23 février 2018].

⁹ Originaires de la vallée du fleuve, ces deux communautés sont fortement représentées dans la diaspora sénégalaise.

¹⁰ Sylvie Bredeloup, « Itinéraires africains de migrants sénégalais », *op. cit.*

Trois générations d'émigrants : des paysans des années 1970 aux étudiants des années 2000

À l'aristocratie religieuse et « guerrière » autour de laquelle était organisé le Fouta se superpose une nouvelle figure de réussite, celle du migrant dont les transferts d'argent rappellent sa « présence ».

L'évolution du profil du migrant et de son rôle dans la région de Matam s'est accomplie à travers trois générations. Face aux rigueurs climatiques, la première génération expérimente l'exode rural et la migration internationale. Formée exclusivement de paysans analphabètes, celle-ci est surtout attirée par les pays africains — Cameroun, Côte-d'Ivoire, Gabon, Congo — même si un bon nombre inaugure les foyers d'immigrants français. Pionniers de la migration de travail, les ex-paysans se retrouvent ouvriers dans l'industrie automobile chez Renault dans les années 1960-1970. Ils sont aujourd'hui « retraités ou proches de l'être... et sont parfois à la tête de véritables lignées en France¹¹ ».

Toutefois, c'est surtout à partir des années 1980 que la destination française devient une tendance plus marquée pour la deuxième génération de migrants. Composée non seulement d'anciens ouvriers agricoles et des exclus de l'école sénégalaise, cette deuxième vague témoigne de la relative faillite de l'État post-indépendance. Ces exclus du système éducatif sénégalais ont d'abord transité dans les grandes villes africaines de l'Afrique centrale et de l'ouest avant de terminer leur aventure dans les capitales européennes.

Arrivés dans les années 2000, les émigrants de la troisième génération représentent l'élite intellectuelle de la diaspora sénégalaise en France. En effet, ils « sont plus nombreux à être diplômés du supérieur et à avoir vécu en ville. Ils ont fait l'expérience de la liberté d'expression dans les lycées, sur le campus ou en ville de manière générale¹² ». Ils ont été confrontés aux politiques d'ajustement structurel, aux crises électorales, aux années blanches et invalides dans l'école sénégalaise.

Cette troisième génération bénéficie de réseaux d'immigration bien établis dans les capitales occidentales et sénégalaise. De fait, les destinations sont plus diversifiées et les *modou-modou* (émigrés) se retrouvent un peu partout en Europe — Allemagne, Belgique, Espagne, Italie... — et aux États-Unis.

Ces différents parcours déterminent la place du migrant dans la vallée du fleuve Sénégal en général et la région de Matam en particulier. La région d'origine est une société rurale où l'individu s'efface face à la famille et à la collectivité. La décision de migrer est intégrée dans la stratégie de subsistance des familles, voire de la communauté villageoise. Très souvent, c'est à la famille que revient l'organisation et le financement de l'aventure : soit, le père est un émigré de la première génération, soit les parents sont de riches paysans et décident d'envoyer leur aîné à l'aventure. Toutefois, « certains migrants sont, par leur épargne personnelle, les seuls investisseurs » de leur départ¹³. Le migrant représente l'espoir d'une vie meilleure. Le projet migratoire laisse entrevoir l'« optique d'un futur retour glorieux permettant d'accéder à une majorité sociale¹⁴ » et permet de s'affranchir des barrières sociales dont sont victimes les gens de « castes ». Si

¹¹ Hamidou Dia, « Les Investissements des migrants dans la vallée du fleuve Sénégal : confiance et conflits d'intérêts », *Revue européenne des migrations internationales*, vol. 23, n° 3, 2007, p. 29-49.

¹² *Ibid.*

¹³ Ibrahima Ba, *Les Investissements des migrants extérieurs de Médinatoul (Diourbel)*, Dakar, UCAD/ FLSH, mémoire de master II de géographie, p. 45.

¹⁴ Aliou Ousmane Sall, « L'Émigration et ses conséquences dans la communauté rurale de Bokidiawé », Dakar, UCAD/FLSH, mémoire de master 2 de géographie, 2010, p. 70.

l'objectif premier du migrant est d'accumuler le maximum d'argent afin de subvenir aux besoins de ses proches, son capital financier l'amène à suppléer un État défaillant.

3. L'intervention des migrants dans la gouvernance de Matam

L'apport des migrants est la principale source de revenus de la ville de Matam et de toute cette zone de départ qu'est la vallée du fleuve Sénégal. L'impact de leur intervention s'apprécie au rythme des transferts d'argent avec la prise en charge de la vie quotidienne, des investissements dans tous les secteurs : infrastructure publique, immobilier, commerce...

Les transferts d'argent des émigrés vers la vallée du fleuve

En France, jusqu'au début des années 2000, le périple des migrants se terminait dans les foyers de migrants, notamment à Montreuil, Aubervilliers ou Paris. Créés dans les années 1960, le foyer permet de reproduire les modes de vie et les structures sociales du pays d'origine. Vivre au sein de sa communauté et entre compagnons d'aventure permettrait de ne pas oublier les raisons du départ. En réalité, la motivation est exclusivement économique, l'objectif est d'accumuler le maximum d'argent et de subvenir aux besoins des proches restés au pays.

Les transferts d'argent rappellent l'absence du migrant et son impact sur le quotidien des parents restés au pays. L'envoi mensuel est destiné à l'achat de vivres, à la prise en charge des factures d'électricité et d'eau de la maisonnée. Pour prévenir toute utilisation personnelle de l'argent affecté à la vie quotidienne de la famille, les migrants traitent directement avec des boutiques comme des épiceries de proximité. De fait, sur présentation d'un bon, « chaque famille peut bénéficier d'un ravitaillement d'un mois qu'un membre de sa famille resté en France va directement payer¹⁵ ». Les sommes transférées varient selon la taille du foyer et oscillent entre 50 € et 760 €.

Les transferts d'argent représentent un tel poids dans la vie des familles restées dans la vallée du fleuve qu'ils finissent par engendrer une certaine dépendance. Selon Aliou Ndao¹⁶, 90 % des besoins familiaux sont assurés par les revenus des émigrants. Ces fonds sont transférés via des institutions bancaires internationales (Western Union, Money Gram, La Poste, etc.) et des canaux informels, voire clandestins (« porteur de valise » ou « circuit mallette », « fax¹⁷ », etc.).

Selon Abdoul Aziz Diop, les réseaux considérés comme clandestins ont, en réalité, pignon sur rue dans toute la vallée du Sénégal — zone de départ des migrants. En effet, il estime que, en trois ans autour des années 2010, 127 milliards de francs CFA, soit plus de 193 millions d'euros, ont transité par ces fax, autant que les transferts officiels. À cela s'ajoutent « les porteurs de valises ». Il s'agit des migrants qui voyagent vers le Sénégal « à tour de rôle en emmenant avec eux des milliers d'enveloppes remplies de

¹⁵ Abdoul Aziz Diop, « Sénégal : Émigration : l'or noir du Fouta », *Sudonline*, juillet 2012, disponible sur www.soninkara.com [consulté le 22 février 2018].

¹⁶ Alioune Ndao, « L'Impact de l'émigration dans le développement local : le cas de Sédo Sébé », Dakar, UCAD/FASTEF, mémoire d'histoire, p. 40.

¹⁷ Structure de transfert d'argent mise en place par les émigrés. Ce système fonctionne en grande partie grâce à un capital humain (rapport de confiance entre les contractants qui se connaissent et sont souvent issus de la même ville). Le transfert consiste à déposer une somme d'argent auprès du gérant de la ville d'émigration (Paris, Aubervilliers, Sevran...) en lui donnant le nom du bénéficiaire. Le gérant contacte son agent à Matam, au Sénégal (souvent un commerçant ou un membre de sa famille) et lui fixe le montant et le bénéficiaire. En plus du faible coût, ce mode de transfert est aussi rapide que les structures officielles et n'occasionne presque pas de contraintes administratives : la présentation d'une pièce d'identité n'est pas exigée.

liasses. À défaut, leurs représentants au niveau de Dakar reçoivent l'ensemble des envois en devises (euros ou dollars) pour les reconvertir en F CFA¹⁸ ».

Le principal objectif des transferts via des réseaux clandestins vise à se soustraire aux 2 % de taxes prélevés par les banques sénégalaises au moment des changes. Il permet également d'échanger l'Euro plus cher que le cours des bourses (1 € = 655 F CFA) : 660, voire 670 pour les grosses coupures au lieu de 650 dans les banques ou bureaux de change.

Ainsi, des millions d'euros sont injectés dans l'économie locale de la région mais l'effet semble parfois négligeable. L'argent est souvent destiné à la gestion de la vie quotidienne familiale alors que tout est urgence dans une région désertée par l'État. Le transfert destiné aux besoins premiers de la famille a moins d'impact sur la vie de la collectivité. De ce fait, pour améliorer leur condition de vie en Europe mais aussi intervenir dans la « gouvernance » de la vallée du fleuve, les travailleurs émigrés de Matam créent des structures de socialisation et d'intervention.

La professionnalisation des interventions

Partis de la vallée du fleuve, les émigrants de Matam ont expérimenté différentes formes d'intervention depuis la vie dans les foyers dans les années 1960-1970. Dans la première phase de l'émigration, l'objectif est d'épargner pour montrer sa réussite sociale afin de construire des maisons, acheter des voitures ou encore se marier et ainsi incarner le statut de nouveau riche. En revanche, la deuxième phase est de promouvoir des projets collectifs d'intérêt public et, dans de nombreux cas, de se substituer à un État défaillant.

Dans les premières années de cette émigration sénégalaise, il fallait parer aux urgences en France — accidents de travail, rapatriement de corps — et aussi aider au paiement des impôts au village, etc. C'est dans ce contexte que les caisses villageoises, véritables filet sécuritaires, sont mises en place. Mises en place durant l'exode rural vers Dakar, les caisses sont importées dans les foyers de travailleurs émigrés. D'ailleurs, c'est autour de cette sécurité sociale participative que l'organisation sociale des associations de ressortissants des villages de la vallée du fleuve s'organise. Chaque village, selon le nombre de ses ressortissants, dispose d'une caisse de secours, alimentée par une cotisation mensuelle de 5 ou 10 € pour chaque membre. Sorte de caisse d'assurance des émigrés face aux accidents de parcours, « les fonds mis en commun [sont destinés au] financement des repas en commun, prêt en cas de chômage, financement en cas de rapatriement des “malades mentaux”¹⁹ ».

Dans les années 1980-1990, une crise économique sans précédent asphyxie les pays sahéliens, tandis que les politiques d'ajustement structurel de la Banque mondiale et la dévaluation monétaire conduisent à faire empirer une situation socioéconomique déjà fragile. Dès lors, pour répondre aux souhaits des populations de la vallée du fleuve, alors désertée par l'État, les regroupements de migrants « épousent les contours des associations de ressortissants avec un fort accent mis sur la problématique générique du développement²⁰ ».

Par le biais de ces micro-organisations dont chaque village s'est doté, les *modou-modou* représentent un capital financier majeur. La localité d'origine compte sur eux

¹⁸ Abdoul Aziz Diop, « Sénégal : Émigration : l'or noir du Fouta », *op. cit.*

¹⁹ Amélie Grysole, Aïssatou Mbodi-Pouye, « Bons, fax et sacs de riz : tenir et maintenir un circuit économique transnational (France, Sénégal) », *Cahiers d'études africaines*, n° 225/1, Paris, Éditions de l'EHESS, 2017, p. 121-150.

²⁰ Hamidou Dia, « Les Investissements des migrants dans la vallée du fleuve Sénégal : confiance et conflits d'intérêts », *op. cit.*

pour payer les impôts, acheter les rations alimentaires des familles restées au village. Il faut préciser que quatre émigrés sur cinq sont adhérents d'une ou plusieurs associations, dont bon nombre se dénomment alors « de développement²¹ ». Les associations de ressortissants ont bénéficié de l'apport de la génération 2000 souvent « diplômée de l'enseignement supérieur et surtout avec l'expérience de la vie urbaine pendant au moins une dizaine d'années du fait de leur passage prolongé dans les capitales des pays d'origine, portes d'entrée vers l'Occident²² ».

Cette dernière permet une professionnalisation de l'association avec « le paravent légal de la loi 1901, avec ce que cela implique, mais le processus décisionnel et les modalités des débats empruntent largement au modèle traditionnel où le maître mot est le consensus²³ ». Ce fonctionnement permet d'être plus opérationnel et de disposer, pour l'association, de fonds pour ses caisses.

Originaires d'une région où tout est urgence, les émigrés représentent les premiers bailleurs non seulement de la vallée du fleuve mais aussi de l'ensemble du Sénégal²⁴. En effet, par leur poids financier, ils incarnent des missions régaliennes telles que la construction d'infrastructures publiques souvent de première nécessité — postes de santé, maternités, forages, écoles, etc. Les villages les mieux lotis sont ceux qui possèdent le plus grand nombre de ressortissants à l'étranger. Ainsi, Mamadou Kébé affirme :

[...] sans les migrants, la ville de Matam serait un juste un gros village. Toutes ces villas avec des paraboles sur le toit témoignent d'un parent à l'étranger. En outre, les écoles, les centres de santé, les forages assurant les services d'adduction d'eau potable ont été dans de nombreux cas entièrement financés par les fils de la région en France ou en Afrique²⁵.

Les interventions sont destinées aux équipements de base avec une timide tentative de planification. En réalité, la construction de centres de santé ou d'écoles primaires est précédée par une proposition du bureau et la validation par l'assemblée. Ensuite, est défini le montage financier et la modalité des levées de fonds. Pour mesurer la proportion de migrants que compte chaque localité, il suffit seulement d'observer l'édification d'infrastructures publiques. Ainsi, l'Association des Immigrés Ressortissants de Sédo Sébé (AIRS) a financé sur fonds propre la réhabilitation du réseau d'adduction d'eau (soit près de 45 000 €) ou encore la construction de la grande mosquée (130 000 €). La même association a offert à la commune un collège avec tout son équipement d'une valeur de 62 000 €, l'extension des écoles primaires et le logement de fonction des enseignants (34 000 €). En outre, elle s'investit dans la prise en charge de la santé collective. Le poste de santé a été remis à neuf avec une dotation d'équipements médicaux. C'est grâce aux migrants que cette ville a étrenné en 2007 sa première ambulance avec la prise en charge du salaire du conducteur.

²¹ Patrick Gonin, « Les Migrations venant du Bassin du fleuve Sénégal vers l'Union Européenne. Facteurs d'émigration, politiques d'immigration », Bruxelles, Centre pour l'égalité des chances et la lutte contre le racisme, 23 mars 2001, p. 57-86.

²² Philippe Lavigne-Delville, « Migration et structuration associative. Enjeux dans la moyenne vallée », in Bernard Crousse, Paul Mathieu, Sidy Mohamed Seck (dir.), *La Vallée du fleuve Sénégal. Évaluations et perspectives d'une décennie d'aménagements*, Paris, Karthala, 1991, p. 117-139.

²³ Hamidou Dia, « Les Investissements des migrants dans la vallée du fleuve Sénégal : confiance et conflits d'intérêts », *op. cit.*

²⁴ Entretien avec Mamadou Kébé, secrétaire général du Conseil départemental de Matam, 7 novembre 2017. Il a été réalisé par Amadou Keita dans le cadre des travaux de thèse sur « La Coopération sanitaire au Sénégal : les interventions des organisations de 1952 aux années 1990 ».

²⁵ *Ibid.*

La micro-organisation des émigrés en « associations de ressortissants » confère à leur intervention une dimension de politique publique et témoigne d'un sens civique. D'ailleurs, elle permet de se substituer à un État défaillant. La dernière tendance est la multiplication de fédération d'associations. L'objectif est d'accroître la capacité financière et de rationaliser les interventions en évitant les doublons de projet dans une même zone. En outre, les fédérations permettent aux autorités politiques, du pays d'origine ou d'accueil, de bénéficier de partenaires avec une certaine représentativité.

La diplomatie « souterraine » des associations de ressortissants

Dans les années 1990, la coopération internationale décentralisée se révèle l'occasion pour les migrants d'être assimilés à des auxiliaires diplomatiques dans la mesure où ils facilitent la connexion entre les collectivités locales des pays du Nord désirant apporter leur concours à leurs localités d'origine.

Les politiques des deux champs territoriaux qui ont compris l'enjeu de la migration s'appuient sur leur communauté d'émigrants à la fois comme bailleurs de fonds et comme partenaires de la coopération décentralisée. En effet, la forte présence d'émigrés sénégalais dans des régions comme Rhône-Alpes, des départements comme les Yvelines ou des villes telle que Nancy facilite les accords de coopération décentralisée et de jumelage avec des communes telles que Gorée, Matam ou encore Thiès.

En effet, les relations entre les Yvelines et Matam constituent un exemple de coopération décentralisée nord-sud. Mantes-la-Jolie accueille la plus forte concentration de Sénégalais, presque tous originaires de la vallée du fleuve Sénégal. Cette population a su s'intégrer dans la sphère politique des villes d'accueil surtout dans les Yvelines. En fait, la communauté sénégalaise de Mantes-la-Jolie, dont beaucoup de ses membres jouissent de la nationalité française, constitue un réservoir d'électeurs. Certains membres influents originaires de Matam ont déjà appartenu à des équipes municipales de la ville. C'est une communauté « politisée » qui tente d'influer sur le contexte politique yvelinois et matamois. Ainsi, la forte présence à Mantes-la-Jolie de la communauté sénégalaise originaire du Fouta²⁶ a permis le jumelage entre le département des Yvelines et la région de Matam.

Depuis 2007, dans le cadre de la diplomatie décentralisée, le conseil départemental des Yvelines soutient la ville de Matam. Les interventions couvrent les secteurs d'éducation et de santé de base, l'agriculture communautaire, la protection contre les inondations avec la réhabilitation des digues de protection du fleuve Sénégal. Entre 2007 et 2014, le département des Yvelines a participé, à hauteur de 1 130 000 €, à la réhabilitation et à la construction d'écoles primaires et de cases de santé, à l'appui aux associations de femmes travaillant dans les périmètres maraîchers ainsi qu'à l'accès à l'assainissement de 54 écoles primaires en deux ans²⁷. Pour conduire ses projets et consolider sa coopération avec la ville de Matam, le département dispose d'un siège officiel, La maison des Yvelines avec un personnel pour son fonctionnement. À partir de 2010, cette coopération intègre un troisième acteur : la Fédération des associations de développement de la région de Matam (FADERMA)²⁸.

Depuis 2005, ces interventions s'effectuent dans le cadre du Programme d'appui aux initiatives de solidarité pour le développement (PAISD). Ce programme relève d'une

²⁶ Le Fouta est le territoire couvrant le nord-est du Sénégal, dont la région de Matam fait partie.

²⁷ Conseil régional de Matam, « Accord de coopération décentralisée avec le département des Yvelines : rapport narratif et financier final », Matam, 2014, 20 p.

²⁸ Créée en 2009, la FADERMA a pour objectif de fédérer et d'appuyer les associations de ressortissants de Matam en jouant le rôle d'intermédiaire entre les partenaires et autorités.

série de mesures prises depuis 2000 par le gouvernement du Sénégal pour inciter et capter les investissements de ses émigrants. En fait, prenant conscience — avec un certain retard — du poids économique de la diaspora sénégalaise, les pouvoirs publics promeuvent des investissements d'émigrés avec la création d'un ministère des Sénégalais de l'extérieur et, depuis 2002, d'un poste de député²⁹.

Selon l'ambassadeur de France au Sénégal, ce programme constitue un atout considérable pour les deux pays : « il contribue en France à renforcer le dynamisme associatif local, porteur de cohésion sociale et d'enracinement de l'excellence de notre relation bilatérale ». Pour le Sénégal, il permet la réalisation d'infrastructures sociales de base et l'émergence d'entreprises sources de richesses et d'emploi³⁰.

4. Les écueils des interventions des migrants

Il est évident que l'apport des émigrés a transformé le visage de la vallée du fleuve Sénégal. Cependant, cette transformation semble être limitée par l'absence de politique publique prospective et le niveau d'implication des autorités locales.

L'intervention : un raccourci vers la politique ?

L'émigration économique permet l'émergence d'une figure de nouveaux riches dans la vallée du fleuve Sénégal dominée jusqu'au lendemain des indépendances, dans les années 1960, par l'aristocratie maraboutique et nobiliaire. Légitimés par leurs capitaux amassés en Europe ou dans les capitales africaines, surtout dans un contexte de monétarisation de l'économie, les émigrés tentent de peser sur la vie sociopolitique de la région. C'est en 2012, lors des élections présidentielles, qu'ils s'illustrent et bouleversent une donne politique établie depuis l'indépendance du Sénégal. La vallée du fleuve, Matam y compris, a toujours soutenu le parti au pouvoir, mais c'était sans compter sur certains émigrés, grand mécènes de leurs communes d'origine et puissants donateurs. Ayant choisi Macky Sall, originaire de la région et l'un des opposants du président sortant, Abdoulaye Wade, Harouna Dia, Abdoulaye Sally Sall, Khalilou Wagué³¹ pèsent sur les élections au nord du Sénégal et contribuent à l'élection de leur candidat au second tour.

Émigrés d'hier et principaux soutiens financiers du président, ils sont récompensés à la hauteur de leur investissement. De nouvelles têtes qui s'étaient manifestées par l'émigration se révèlent aux Sénégalais et occupent désormais des postes politiques. En effet, Abdoulaye Sally Sall est nommé ministre conseiller, Daouda Dia, frère de Harouna Dia, est élu premier questeur à l'assemblée nationale, tandis que Khalilou Wagué est élu maire de Bokidiawé et que d'autres encore dirigent des agences nationales... Il paraît évident que la diaspora est de fait la quinzième région du Sénégal et, désormais, un théâtre de conquête politique.

L'impact des interventions est-il un appel d'air ?

Aujourd'hui, Matam a troqué ses cases en paille, ses demeures en banco ou torchis par des villas spacieuses témoins du poids influent des émigrés. Si l'architecture pouvait répondre à l'environnement sahélien, elle s'est modernisée avec des constructions en dur avec plusieurs niveaux. Elle met en scène la réussite et la concurrence des émigrés.

²⁹ Hamidou Dia, « Les Investissements des migrants dans la vallée du fleuve Sénégal : confiance et conflits d'intérêts », *op. cit.*

³⁰ Mot de l'ambassadeur de France au Sénégal à l'occasion des 10 ans du PAISD, 17 novembre 2015, disponible sur <https://sn.ambafrance.org/Le-PAISD-fete-ses-10-ans-le-mot-de-l-Ambassadeur> [consulté le 25 mars 2018].

³¹ Ces principaux souteneurs de Macky Sall sont tous devenus milliardaires grâce à l'émigration en Afrique centrale : Gabon, Congo.

À cela s'ajoute la multiplication des hôtels et grosses voitures, signes extérieurs de richesse³².

Selon Abdoul Aziz Diop, l'objectif est « de montrer ostensiblement une réussite acquise avec difficulté [et de prendre sa] revanche sur la société », d'autant plus que tous ces nouveaux riches ne savent ni lire, ni écrire et doivent leur ascension sociale à l'émigration. « Dans le Fouta, rien ne se fait ou peut se faire sans leur bénédiction », déclare fièrement Mamadou Sall (émigré résident en France³³).

Ainsi l'émigration semble être, actuellement, la seule voie pour une réussite sociale dans un contexte où l'émigré, nouveau riche, est élevé comme modèle. Des chansons lui sont dédiées et tournent en boucle sur les ondes. Dans les cérémonies familiales ou culturelles, les griots construisent le processus de légitimation de ces « néo-aristocrates ». En outre, en l'absence d'une réelle politique de formation et d'emploi pour la jeunesse, l'émigration s'inscrit comme une fatalité. D'ailleurs, c'est dans ce contexte que s'explique la ruée vers les frontières européennes de cette jeunesse sénégalaise, pour ne pas dire africaine. Leur espoir est véhiculé par une formule empreinte de désespoir : « *Barca ou Barsak* », littéralement « Barcelone ou la mort ».

Venus en France en tant que migrants économiques, les émigrés de Matam se muent en acteurs de la diplomatie décentralisée et concourent à la réalisation d'infrastructures de base dans leur pays d'origine. Par ailleurs, filière de production de nouveaux riches, la migration pervertit l'économie des pays du sud qui assistent à la fuite de leur jeunesse.

³² Abdoul Aziz Diop, « Sénégal : Émigration : l'or noir du Fouta », *op. cit.*

³³ *Ibid.*

L'Intervention juridique et administrative du pouvoir dans les mines polymétalliques du sud des Vosges à la fin du Moyen-Âge

David Bourgeois
Université de Haute-Alsace
CRESAT (EA 3436)

Pour citer cet article : David Bourgeois, « L'Intervention juridique et administrative du pouvoir dans les mines polymétalliques du sud des Vosges à la fin du Moyen-Âge », in *Dialogues Mulhousiens*, n° 3, *Intervention(s)*, Journées Doctorales des Humanités 2018, sous la direction d'Inkar Kuramayeva et Régine Battiston, janvier 2019, p. 115-122 (version en ligne, <http://dialogues.hypotheses.org/>).

Résumé

Alors que l'exploitation des mines polymétalliques (argent, cuivre, plomb) fait l'objet d'un contrôle strict au Moyen-Âge, le pouvoir souverain va peu à peu assouplir son contrôle pour accentuer la mise en valeur du patrimoine économique souterrain. Ce secteur d'activités va voir fleurir à partir du XV^e siècle des sociétés, d'importance variable, qui vont concourir à irriguer les marchés de métaux. Ces sociétés, précapitalistes, vont agir sur l'ensemble des filons européens. Cependant, le sud du Rhin supérieur peut être considéré comme un laboratoire où vont s'accorder, entre heurts et malheurs, les relations entre les différents pouvoirs et les marchés économiques.

Mots-clés : Mines polymétalliques, Rhin supérieur, Vosges, pouvoirs urbains, Comté de Bourgogne.

Abstract

Juridic and Administrative Intervention of the Power in the Silver and Copper Mines of the South of the Vosges at the end of the Middle Ages

While the exploitation of silver and copper mines was the object of a strict control in the Middle Ages, the sovereign power was to soften its control to stress the development of underground economic resources. In that business sector, starting from the 15th century, many companies contributed to irrigate the markets of metals. Those precapitalistic companies were to act on the set of the European mines. However, the South of the Upper Rhine can be considered as a laboratory where the relations between the various powers and the economic markets appeared to be harmonious, disregarding all the clashes and misfortunes.

Keywords: Mines—Upper Rhine—Vosges—urban powers—Burgundy County.

Le domaine de l'économie et de la mise en œuvre de l'exploitation des richesses économiques a donné lieu, à de très nombreuses reprises, à une quelconque intervention du pouvoir. En matière d'extraction minière, le souverain a toujours cherché à réguler, organiser, en un mot intervenir pour garder la main sur ce que son pouvoir lui attribuait : la propriété des sous-sols, véritable chasse gardée sur laquelle les différents souverains du monde occidental, où qu'ils se trouvent, ont jalousement veillé. À la fin du Moyen-Âge, la jouissance des mines est une affaire de respect des droits régaliens alors que l'émergence du capitalisme a quelque peu fait apparaître de nouvelles formes d'exploitations minières qui, cependant, n'échappaient pas au pouvoir réglementaire souverain. Le cas est particulièrement probant dans le Rhin supérieur au Moyen-Âge, notamment dans les mines des contreforts sud des Vosges, dans la région comprise entre le massif du Grand Ballon et les Vosges saônoises. Il convient de se demander quelles formes prennent les diverses strates d'interventions dans l'exploitation minière. Entre le XII^e et le XV^e siècle, les interventions administratives et juridiques du pouvoir vont peu à peu structurer ce secteur d'activités, par la défense des droits régaliens qui n'entravera guère l'émergence d'un capitalisme qui s'exprime à travers l'exploitation minière tout en étant de plus en plus encadrée par des textes normatifs et réglementaires.

L'extraction minière ou le plein exercice des pouvoirs régaliens

La possibilité de mener des chantiers d'extraction minière relève des droits régaliens. Le souverain en sa terre protège jalousement ses droits de tirer mine au même titre que les droits de justice dont il dispose, régales de premier ordre. L'extraction minière a pour enjeu premier de tirer de la Terre des ressources minérales dont on obtiendra de la matière première, qu'elle soit usuelle (minerai de fer) ou plus précieuse (argent, or, etc.). En tous les cas, le contrôle de ces moyens de production s'avère essentiel pour le souverain qui garde la main sur un marché et le régule en octroyant ou non les autorisations nécessaires à tirer mine, ouvrant la possibilité d'irriguer ou de contenir les marchés de métaux précieux. Ce contrôle des régales, ou plutôt l'exploitation des sous-sols, peut être délégué à des personnes tierces, morales ou physiques.

Alors que le terme de régulation du marché peut apparaître comme une notion économique récente, le Moyen-Âge connaît lui aussi un contrôle des ressources naturelles. Par définition, les richesses du sous-sol appartiennent au propriétaire du sol, en un mot au souverain. Dans l'espace qui nous intéresse, le Rhin supérieur, le détenteur des droits souterrains est principalement l'empereur du Saint-Empire romain germanique. C'est lui qui est censé jouir des fruits de l'extraction minière. Or, tout au long de l'époque médiévale, il va octroyer une partie de ses droits régaliens à des tiers, princes ecclésiastiques ou laïques. Ceux-ci vont bénéficier d'une partie de ces régales dans leur aire d'influence, à l'échelle de leurs principautés.

En termes de droits miniers sur la rive gauche du Rhin au Moyen-Âge, les octrois de régales sont relativement anciens. En 1154, l'empereur Frédéric Barberousse accorde l'autorisation à l'évêque de Bâle de tirer profit des gisements d'argent sur l'étendue de son évêché qui, entre autres, comprenait l'essentiel de la Haute-Alsace¹. Il s'agit là d'une importante délégation de droits qui permet au prélat de tirer une importante source de profits tout en pouvant se permettre d'intervenir dans un secteur économique stratégique puisque le contrôle de ce métal précieux peut engendrer une pression non

¹ Archives de l'Ancien Evêché de Bâle, Diplomatarium B263/1. Copie dans Heinrich Appelt (éd.), *Monumenta Germaniae Historica. Diplomata Regum et Imperatorum Germaniae*, Tome X, Pars 1, *Friderici diplomata*, Hanovre, 1975, p. 114.

négligeable sur la circulation monétaire. Cet acte de 1154 met également en évidence le fait que le souverain ne pouvait pas forcément avoir une prise directe sur la mise en valeur des filons dans les provinces sur lesquelles il régnait. Il était alors fondamental pour lui de trouver des relais à même, par l'étendue de leur influence et de leur puissance économique, d'intervenir et d'organiser cette exploitation à une échelle locale. Cependant, malgré l'importance fondatrice de cet acte, on ne peut qu'émettre des suppositions sur sa mise en œuvre. Une mise en œuvre que l'on peut supposer limitée, car les archives épiscopales bâloises, en partie perdues, ne permettent pas de vérifier si l'évêché a pu bénéficier de cette manne financière. On en est réduit à des suppositions. Les mines de Steinbach, près de Cernay, en Haute-Alsace, situées dans le Comté de Ferrette, semblent avoir échappé aux comtes éponymes. Du moins nous n'en trouvons pas trace dans le terrier de Ferrette de 1324 alors qu'elles étaient déjà actives depuis le XIII^e, voire le XII^e siècle². Situées dans le périmètre de l'évêché de Bâle, il peut paraître acceptable de penser qu'à cette période, elles se trouvaient alors sous contrôle épiscopal³.

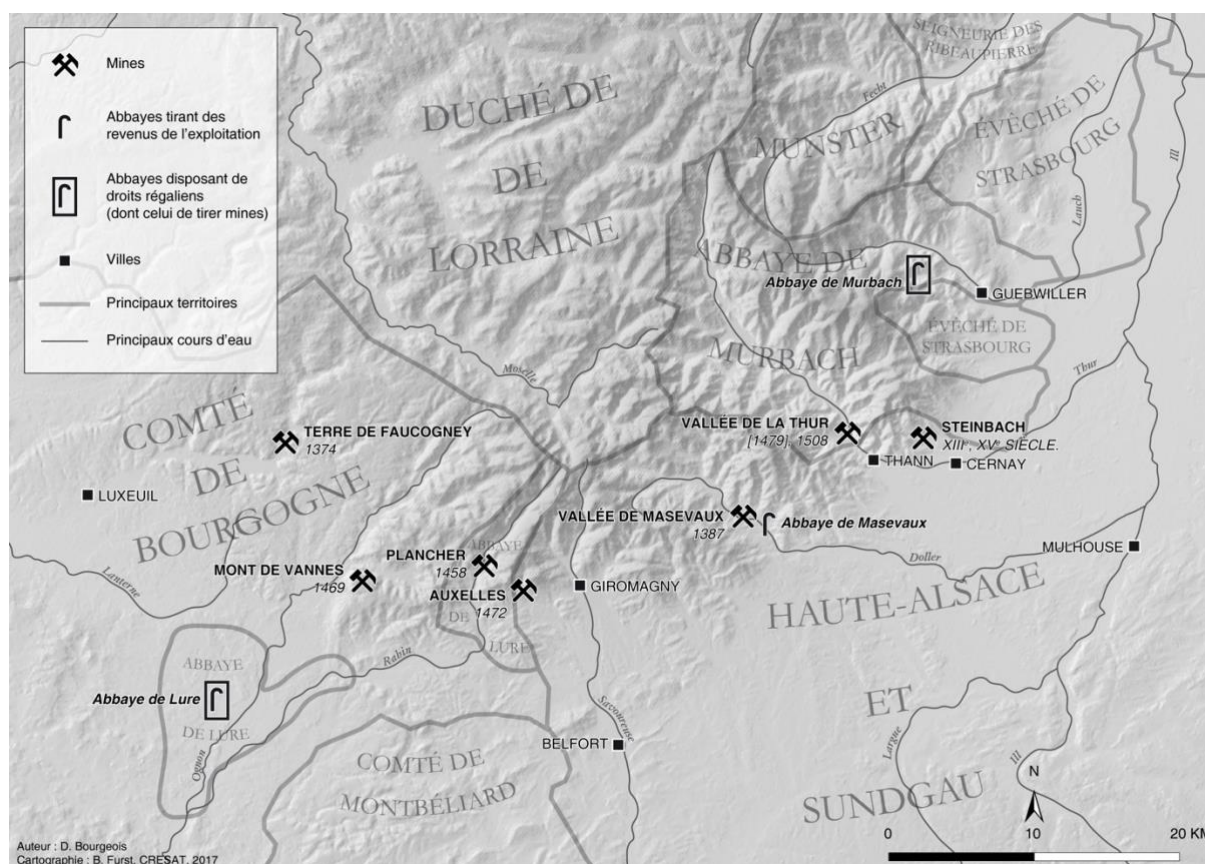


Fig. 1. Mines polymétalliques des Vosges méridionales (D. Bourgeois/B. Furst)

La question des droits régaliens au sujet de l'exploitation des mines est donc centrale, et les riches abbayes des contreforts des Vosges s'emparent de ces problématiques dès qu'elles le peuvent. En se trouvant hissé au titre de prince de

² Bernard Bohly, « Steinbach, mine du Donnerloch », in Direction régionale des Affaires culturelles Alsace — Service régional de l'Archéologie (éd.), *Bilan scientifique 2002*, Strasbourg, Direction régionale des Affaires culturelles Alsace, 2005, p. 54.

³ Christian Wilsdorf, *Le Terrier du Comté de Ferrette (vers 1324-vers 1340) : un complément inédit au « Habsburgisches Urbar »*, Altkirch, Société d'Histoire du Sundgau, 2016.

l'Empire, un abbé dispose alors d'une impressionnante suite de droits régaliens. Parmi ceux-ci, celui de tirer mine apparaît comme étant de premier ordre, un préalable administratif à l'extraction qui laisse la voie ouverte vers une intervention du temporel abbatial dans ce secteur économique important. L'abbaye de Lure, en périphérie du Rhin supérieur, dispose de ces droits régaliens (dont celui de tirer mine) depuis 1417⁴. L'abbaye de Murbach sollicite également l'obtention de libéralités dont le droit de d'exploiter des mines, et ce dès le renouvellement de son immunité par l'empereur Louis IV le Bavaois en 1342. Parmi les droits cités par le diplôme se retrouvent « tous les droits seigneuriaux ecclésiastiques et laïques, minerais, mines, pays, hommes, châteaux, résidences, villes, marchés, villages, droits de hautes et basses justices ainsi que le droit de ban... droit de lever des impôts⁵... » En son temporel, l'abbé est souverain. Il apparaît alors essentiel pour les abbayes princières des Vosges de préparer au mieux le terrain juridique en vue de l'exploitation des richesses minières et cela bien en amont d'éventuels sondages. Le potentiel minier du massif était plus que pressenti (de par l'exploitation antérieure de mines à Sainte-Marie et Steinbach) et tirer profit de ces ressources partout où cela était possible était un souci antérieur à celui de jouir d'autres formes de récales prestigieuses comme celui de battre monnaie que les abbayes de Lure et Murbach, alors réunies, obtiennent en 1544 seulement.

L'émergence du capitalisme minier et la lente adaptation du pouvoir central

Les capacités opérationnelles du propriétaire de la terre en vue de l'exploiter directement sont bien souvent limitées. Pour tirer profit de son terroir agricole, le propriétaire confie dans bien des cas sa mise en valeur à des tiers, hommes de condition servile ou non. La démarche est analogue en ce qui concerne l'exploitation minière, à la différence notoire qu'à partir du xv^e siècle principalement, dans le secteur géographique de notre étude, l'exploitation de ces richesses se structure sous une forme précapitaliste à travers des sociétés apportant capitaux et savoir-faire sur les carreaux miniers. Le pouvoir n'intervient donc que de manière liminaire, se contentant d'octroyer des concessions d'une part et de se voir rétribuer par le dixième des revenus des mines d'autre part.

L'exploitation est octroyée à de véritables hommes d'affaires, souvent issus du milieu urbain, chargés de mettre en œuvre les actions nécessaires pour tirer le minerai de la terre. Cette pratique apparaît, du moins dans les textes, dès la seconde moitié du xv^e siècle. Deux exemples sont particulièrement probants dans notre aire d'étude : ceux de Plancher-les-Mines et de la vallée de Masevaux. Ces deux sites illustrent parfaitement le développement du capitalisme dans le Rhin supérieur à travers l'action de ses hommes d'affaires, présents aussi bien dans les Vosges qu'en Forêt-Noire. À même époque, les capitaux bâlois se concentrent sur les mines de Plancher et Masevaux, tandis que ceux de Strasbourg témoignent d'une implication sur celles de Masevaux⁶. Qui sont ces hommes d'affaires ? Dans le cas de Bâle comme celui de Strasbourg, ils sont issus du patriciat de ces villes. Parmi ceux-ci, on compte les Zcheckabürlein, les Bär ou les Irmi à Bâle, les Rot à Strasbourg par exemple. Tous ces individus ont pour trait commun d'investir leurs capitaux dans divers secteurs d'activités et dont les mines ne seraient qu'un aspect. Ces individus sont caractéristiques

⁴ Jean Girardot, *L'Abbaye et la ville de Lure*, Vesoul, Imprimerie Bon, 1970.

⁵ Archives départementales du Haut-Rhin 9G, Titres généraux, Lade 3, n° 19, cité dans Odile Kammerer, *Entre Vosges et Forêt-Noire : pouvoirs, terroirs et villes de l'Oberrhein (1250-1350)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2001, p. 63.

⁶ La famille de Zscheckabürlein est cependant impliquée dans des mines à Masevaux et à Todtnau. Staatsarchiv Basel Karthaus Urkunde 360.

du patriciat urbain fondant leur fortune sur un commerce varié (épices, textile, métaux) et leur influence par leur participation à la vie de la cité par le biais des corporations. Il en va ainsi pour les membres de la famille Zscheckabürlin de Bâle dont plusieurs faisaient partie de la Corporation du Safran⁷. Les documents comptables, aussi bien à Strasbourg qu'à Bâle mettent en évidence que ces consortiums formaient de petites sociétés d'exploitation et que les mines étaient divisées en parts, que les différents actionnaires achetaient ou vendaient de manière régulière. Dans le cas de l'implication de Bâle à Plancher — cas le plus étudié par nos soins pour le moment —, il apparaît que les achats de parts de mines pouvaient être rentabilisés en l'espace de trois à quatre ans, faisant de cette activité un investissement relativement rentable⁸.

Hormis les capitaux, ces sociétés venues de ces grands centres du Rhin supérieur ont contribué à développer les savoirs-faires techniques. Le cas du consortium auquel est attribuée la concession des mines de Plancher est éloquent. Qui sont ces hommes ? Hommes de l'art, capitalistes, groupements familiaux ? Dans le cas de Bâle, la typologie des entrepreneurs regroupe l'ensemble de ces profils. L'implication de familles bâloises dans l'exploitation des mines de Plancher n'intervient réellement que vers les années 1477-1478 avec le rachat d'un grand nombre de part par la famille Zscheckabürlin⁹. La première concession de mines argentifères est octroyée en 1458 par l'abbé à un consortium bâlois qui perdurera quasiment un quart de siècle, composé de trois personnages qui, par leurs activités respectives, semblent former une association équilibrée, rassemblant financiers et hommes de l'art. Werlin Fridigman, concessionnaire des mines de Plancher-les-Mines en 1458, inscrit à la tribu des forgerons, dont il est le troisième plus imposé puis à celle des marchands de Bâle, pratique d'abord le commerce de vin et de draps en direction de la Bourgogne dans les années 1430 et 1440¹⁰. Ce n'est que tardivement, au tournant des années 1450, que ce proche de la puissante Diesbach-Watt Gesellschaft de Berne¹¹ et de la Halbisen Gesellschaft de Bâle¹² se lance dans l'exploitation des sous-sols, d'abord en Forêt-Noire dès les années 1450, ainsi qu'Albrecht Schlageter l'a démontré¹³, puis dans les Vosges, lorsque les conditions favorables sont réunies : accroissement de la demande et mise au jour de nouveaux gisements. Ce personnage semble être le maillon financier de ce consortium, l'homme le plus à même d'apporter la mise de fonds nécessaire au démarrage de l'exploitation. Werlin Fridigman meurt en 1470, mais l'exploitation de Plancher lui survit, car ses deux associés se voient confirmer la même année l'autorisation d'exploitation concédée par l'abbé Claude de Rye en 1458¹⁴. L'entreprise était donc déjà solide pour survivre à son principal pourvoyeur de fonds. Léonard Kürschner,

⁷ Stefan Hess, « Hans Zscheckabürlin », *Dictionnaire historique de la Suisse*, disponible sur <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/F/F19307.php> [consulté le 13 juin 2018].

⁸ Pour l'étude des pièces comptables bâloises, on consultera les Staatsarchiv Basel Stadt (fonds de la Chartreuse Q12). Pour celles de Strasbourg, on se reportera aux Archives de la Ville et de l'Eurométropole de Strasbourg (Fonds de l'Hôtel de Ville III 16/9).

⁹ Staatsarchiv Basel-Stadt, Q 12.

¹⁰ Henri Dubois, « Marchands d'outre-Jura en Bourgogne à la fin du Moyen-Âge (vers 1340-1440) », in Collectif, *Cinq siècles de relations franco-suisses*, Neufchâtel, 1981. Voir également Bernd Breyvogel, *Silberbergbau und Silbermünzprägung am südlichen Oberrhein im Mittelalter*, Leinfelden, DRW-Verlag, 2003, p. 504.

¹¹ La Diesbach-Watt Gesellschaft, active des années 1420 aux années 1460, fut l'une des compagnies suisses les plus importantes de la fin du Moyen-Âge. Implantée dans toute l'Europe grâce à un réseau de comptoirs, elle fit commerce de textile, de bétail, de métaux et de produits alimentaires.

¹² La Halbisen-Gesellschaft est la plus importante des sociétés de commerce de Bâle dans la première moitié du xve siècle. Elle pratiquait le change, le commerce d'épices, de produits alimentaires, de textile, d'animaux et de métaux. Elle est dissoute dans les années 1450.

¹³ Albrecht Schlagetter, « Bergbau », in Albrecht Schlagetter (éd.), *Der Belchen im Schwarzwald*, Karlsruhe, 1989, p. 177-178.

¹⁴ Archives départementales de la Haute-Saône (AD70), H 599.

fondeur et Jacob von Würms, dit Schenck, établi à Masevaux, forment le reste de la société. L'exploitation de ces mines vosgiennes disposait donc à la fois de capitaux frais et de techniques peut-être éprouvées précédemment par ces « pré-industriels » dans les mines de Forêt-Noire. En effet, Werlin Fridigmann y est actif depuis le début des années 1450 au moins¹⁵ et Hans Zscheckabürlin semble y avoir possédé des biens miniers depuis les années 1440¹⁶. C'est donc un savoir-faire allié à des fonds qui a permis de développer l'exploitation minière dans les Vosges durant la seconde moitié du xv^e siècle.

Si l'apparition de ces sociétés précapitalistes semble réellement avoir joué un rôle dans le développement minier du sud des Vosges à la fin du Moyen-Âge, leur intervention dans ce domaine d'activité ne s'est pas faite sans heurts. En effet, lors de la courte annexion des territoires Habsbourg du Rhin supérieur par le duc de Bourgogne entre 1469 et 1474, les tentatives de ce dernier de mettre la main sur ces ressources furent au cœur de deux interventions : la contestation de la propriété des mines de l'abbaye de Lure au tournant des années 1460 et 1470 et l'attribution de la direction des mines d'Auxelles à l'un de ses plus fidèles administrateurs dans cette partie du duché, Jean Pillet, trésorier de Vesoul¹⁷. Cette volonté de reprise en main des ressources minières par l'administration ducal traduit une différence d'approche mais aussi une volonté de rentabiliser l'investissement du duc de Bourgogne dans le cadre de l'acquisition des terres habsbourgeoises. En effet, quoi de mieux pour le souverain que d'intervenir directement dans la mise en valeur des richesses du sous-sol en plaçant à la tête des exploitations des administrateurs issus du sérail administratif de l'appareil bourguignon ? Cette nomination à la tête des mines d'Auxelles en 1472 est donc éminemment politique et répond à la nécessité pour le duc de Bourgogne d'exploiter au mieux ses nouvelles terres afin de contribuer à rentabiliser un investissement de 50 000 florins pour jouir des terres habsbourgeoises en Haute-Alsace et dans le sud du Brisgau. Cette volonté de valoriser les richesses souterraines a même revêtu un caractère violent lors de la contestation des mines luronnes¹⁸.

On assiste donc à deux modèles d'intervention du pouvoir détenteur des richesses naturelles. D'un côté, une volonté d'intervention forte de la part du pouvoir central bourguignon prêt à contrôler au plus serré ses richesses et, de l'autre, une volonté de déléguer l'exploitation des richesses sur le modèle de concessions (qui fera école les siècles suivants) en introduisant un nouveau modèle économique qui fait dire à certains historiens que le capitalisme trouve ses racines profondes au Moyen-Âge¹⁹. Cependant, qu'elle soit subtile ou plus interventionniste, l'implication du pouvoir dans l'exploitation minière va donner lieu à une nécessaire codification du droit à travers l'apparition et la généralisation des statuts miniers.

¹⁵ Albrecht Schlagetter, « Bergbau », *op. cit.*

¹⁶ Franz Ehrensperger, *Basels Stellung im internationalen Handelsverkehr des Spätmittelalters*, Thèse de doctorat, Université de Bâle, 1972.

¹⁷ Jean Pillet avait mené une inspection des biens engagés à Charles le Téméraire sur les deux rives du Rhin en 1471. Ce personnage avait donc une parfaite connaissance du potentiel économique de la région. Bien évidemment, même s'il n'en est pas fait mention dans son rapport du duc, l'exploitation des filons n'a pas dû échapper à ce fonctionnaire. Son rapport de visite, établie avec son confrère Jean Poinot a été publié par Louis Stouff, *Les Possessions bourguignonnes dans la vallée du Rhin sous Charles le Téméraire : d'après l'Information de Poinot et de Pillet, commissaires du duc de Bourgogne (1471)*, Paris, L. Larose, 1904.

¹⁸ David Bourgeois, « Les Mines d'argent du sud des Vosges sous l'administration de Charles le Téméraire », *Bulletin de la Société d'Agriculture, Lettres, Sciences et Arts de la Haute-Saône*, n° 102, 2017, p. 60-70.

¹⁹ Parmi les nombreux historiens ayant théorisé l'apparition du capitalisme au Moyen-Âge, on peut citer Jacques Heers, *La Naissance du capitalisme au Moyen-Âge*, Paris, Perrin, 2012 et Philippe Braunsstein, *Travail et entreprise à la fin du Moyen-Âge*, Bruxelles, De Boeck, 2003.

L'apparition des statuts miniers : entre codification du droit et justice de paix

Quel que soit le modèle, que le pouvoir intervienne directement dans la gestion des mines ou non, le besoin de légiférer et d'ordonner les exploitations renvoie le propriétaire des sols à son rôle de régulateur et de législateur. La demande de textes normatifs se fait sentir aussi bien pour régler les éventuels conflits entre opérateurs privés que pour régler les conditions d'exploitation, d'organisation du travail et de contrôle des faits et gestes dans les mines. Sont rédigés dès lors des statuts miniers qui, s'ils ne portent pas toujours le même nom, dessinent les contours normatifs de l'exploitation minière. Les premiers textes apparaissent à la fin du XII^e siècle en Italie du Nord comme l'a démontré Philippe Braunstein, ouvrant la voie à des recherches sur le droit minier²⁰. Il traduisent la nécessaire intervention régulatrice du pouvoir dans ce secteur d'activité où la mise en valeur économique de ces ressources fait appel à des opérateurs privés auxquels il convient de faire respecter un certain nombre de règles.

Dans l'aire de notre étude, les règlements, ou statuts miniers, apparaissent tardivement, consécutivement au développement des exploitations minières dans la seconde moitié du XV^e siècle. Des documents de ce type nous sont parvenus pour les mines de Plancher-les-Mines en 1484²¹ et de la vallée de Masevaux en 1490²². En premier lieu, ces documents sont établis au nom de l'abbé de Lure pour le règlement des mines de Plancher, au nom de l'archiduc d'Autriche Sigismond pour les mines de Masevaux. À la lecture de ces documents, il apparaît qu'ils aient peut-être été des reprises d'actes antérieurs non conservés.

Les détails auxquels s'attachent ces documents intéressent nombre d'aspects de la vie d'une exploitation minière. Tout d'abord, les limites géographiques du ressort des mines sont clairement définies, délimitant un territoire au sein duquel s'applique cette législation particulière. Un autre des points sur lequel le pouvoir intervient principalement est le maintien de l'ordre public sur les exploitations. À travers les règlements miniers, le pouvoir de police du possesseur des mines est clairement établi et vise à imposer aux différents concessionnaires une mise en œuvre apaisée de l'extraction. Cette intervention est en fait multiforme. Régulant les principes mêmes de l'exploitation minière (licences, serments, etc.), les règlements laissent au détenteur des droits régaliens la possibilité d'intervenir auprès des divers personnels intervenant dans l'extraction, que ce soit dans leur sphère professionnelle ou dans leur sphère privée en statuant possiblement dans des affaires de mœurs : le jeu, les jurons, l'infidélité mais aussi divers homicides sont autant de faits pouvant être punis selon les règlements des mines de Plancher.

Enfin, les règlements miniers des mines des Vosges du sud en cette fin du Moyen-Âge statuent également sur le personnel chargé du contrôle des carreaux miniers. Prévôts, juges des mines sont mentionnés dans ces actes qui laissent deviner que si des libéralités quant à l'exploitation des mines existaient bien, il n'en demeurerait pas moins que le propriétaire de la terre exerçait un contrôle strict de ses possessions. Ces officiers bénéficiaient de réels pouvoirs coercitifs et, dans les actes, étaient protégés. Les textes de notre corpus prévoient, dans bien des cas d'infractions, la possibilité d'infliger des

²⁰ Philippe Braunstein, « Les Statuts miniers de l'Europe médiévale », *Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres*, 136^e année, n° 1, 1992, p. 35-56.

²¹ Archives départementales du Haut-Rhin 9G Comptes 66. Cités dans Jean Hennequin, Alain Guillaume, « Deux règlements pour les mines de Plancher », *Bulletin de la Société d'Histoire et d'Archéologie de l'Arrondissement de Lure*, n° 29, 2010, p. 49-64.

²² Archives de la Ville et de l'Eurométropole de Strasbourg, Fonds de l'Hôtel de Ville III/16. Cité dans Bernard Bohly, Agnès Barth, Henri Graff, *Zum grünen Schild — Wegscheid*, Soultz, Groupe d'archéologie et de spéléologie minière Les Trolls, 1987.

amendes aux contrevenants. Le capitalisme naissant à la fin de l'époque médiévale était ainsi encadré et régulé, les règlements de Plancher et Masevaux sont porteurs de ces interventions souveraines. Il s'agit pour le souverain de s'assurer la bonne mise en valeur de son bien, la rémunération de ce qui lui revient mais aussi la mise en œuvre de son pouvoir de police, qui constitue la première de ses régales.

Cette expression médiévale de l'intervention du souverain en termes de réglementation minière va se trouver confortée et codifiée au cours du XVI^e siècle. Trouvant leurs racines dans divers textes, notamment des textes d'Italie du nord, les grandes lois telles que la loi de Maximilien (1517) puis la loi de Ferdinand (1566) vont s'imposer dans l'aire germanique et constituer la base des réglementations à l'échelle de l'Empire. Ces textes s'appliqueront bien entendu dans le Rhin supérieur. Cette volonté d'unification de divers statuts et règlements d'inspiration éparse illustre parfaitement la volonté centralisatrice d'un état — le Saint-Empire romain germanique — qui se structure administrativement et qui se donne les moyens d'assumer son rôle d'État-gendarme essentiel à la régulation des activités économiques. La réglementation minière permet de libérer les forces productives mais la puissance publique ne se trouve en aucun cas exclue des affaires. En matière économique en général, en ce qui concerne les mines en particulier, l'intervention de l'état, du souverain ou du prince est la manifestation de son pouvoir qu'il a parfois acquis par l'intervention divine et qui lui donne toute latitude pour exploiter et mettre en valeur son terroir comme il l'entend.

Le prince, le souverain, affirme très clairement son pouvoir quand il s'agit de tirer mine. Or, en cette fin de l'époque médiévale, l'intervention souveraine s'affiche très clairement comme étant régulatrice, prodiguant ses règles pour délimiter les contours légaux d'une exploitation de premier ordre. Il libère les forces productives tout en veillant jalousement à ses biens et prérogatives. Au vu du développement des mines, l'intervention du pouvoir ne s'est pas avérée être un frein pour les entreprises minières, bien au contraire. L'équilibre entre intervention administrative et juridique et volonté d'entreprendre a permis l'épanouissement au cours du XVI^e siècle des carreaux miniers au sud des Vosges, mettant en valeur, à une échelle artisanale ou industrielle, un formidable patrimoine naturel.

III. Écrire pour intervenir, intervenir pour écrire

Inscriptions *post-mortem* et interventions post-autoriales dans le *Jardin d'épithaphes choisies* (1647-1648 et 1666)

Marine Parra
Université de Haute-Alsace
ILLE (EA 4363)

Pour citer cet article : Marine Parra, « Inscriptions *post-mortem* et interventions post-autoriales dans le *Jardin d'épithaphes choisies* (1647-1648 et 1666) », in *Dialogues Mulhousiens*, n° 3, *Intervention(s)*, Journées Doctorales des Humanités 2018, sous la direction d'Inkar Kuramayeva et Régine Battiston, janvier 2019, p. 125-136 (version en ligne, <http://dialogues.hypotheses.org/>).

Résumé

À partir d'un recueil d'épithaphes publié au XVII^e siècle, cette étude opère un relevé de différentes interventions apposées sur l'œuvre. Trois acteurs appliquent successivement leur marque sur l'ouvrage : les imprimeurs-libraires, les lecteurs et les médiateurs modernes. De l'annotation à la rubrique, de la reliure à l'estampille, la cohabitation de ces différentes interventions est analysée à partir de seize exemplaires conservés en bibliothèque. Elle permet d'en apprendre davantage sur l'histoire littéraire et culturelle d'une œuvre d'Ancien Régime.

Mots-clés : Recueil, annotations, épithaphes, histoire éditoriale, appropriation, transmission.

Abstract

Post-mortem *Inscriptions and Post-auctorial interventions in the Jardin d'épithaphes choisies* (1647-1648 et 1666)

From a collection of epitaphs published during the Seventeenth Century, this study proceeds to list the various interventions a book may be subjected to. Three contributors successively add on their marks: editors, readers and modern mediators. From annotations to rubrics, from bindings to stamps, the cohabitation of these multiple interventions is reviewed through the examination of sixteen copies retained in libraries. Throughout this study, one can learn more about the literary and cultural history of an *Ancien Régime* work.

Keywords: collection—annotations—epitaphs—editorial history—appropriation—transmission.

Autre sur un qui fut decapité, pour avoir parlé trop haut.

Icy repose en racourcy,

Un que sa langue a mis icy :

Il voulut parler haut, mais pour faire la beste,

Aussi bas que ses pieds on fit tomber sa teste¹.

Au-delà de sa vocation mémorielle, la prosopopée littéraire des inscriptions tombales dresse souvent le portrait de personnages plus que de personnes. « Les morts qui vous parlent leur langage épitaphique² » racontent leurs histoires, petites et grandes. Du roi au libertin, chacun a droit de cité dans le texte littéraire funéraire. Le ton s'adapte ainsi à des destins variés et s'inscrit dans un registre tantôt élégiaque et lyrique, tantôt burlesque et facétieux. Le XVII^e siècle offre quelques recueils consacrés au genre de l'épithèque³. L'objectivité de cette rhétorique protocolaire et laudative, quelquefois feinte et souvent révérencieuse, donne une matière féconde aux marques d'intervention littéraire. Échappée du livre, cette poésie de circonstance⁴, parfois inscrite à même les tombes⁵, reproduit sur les pages de l'œuvre plusieurs formes de subjectivité. L'appropriation éditoriale, lectoriale et culturelle du texte — ou même du défunt — donne jour à de nombreuses interventions apposées au recueil.

À travers un échantillon d'intrusions qui touchent l'objet-livre, cette enquête s'efforce d'inventorier les traces visibles d'interférences entre le texte et ses lecteurs. Ce recensement vise à déterminer la nature, les lieux et les motivations de différentes interventions appliquées à une œuvre en particulier : *Le Jardin d'épithèques choisis*⁶. La transformation étant par essence une source d'altération, l'étude cherche à délimiter les différentes étapes de construction de l'œuvre et l'implication d'une pluralité d'acteurs dans sa transmission. Quel intérêt accorder à ces paratextes, ou même quelquefois à ces métatextes, à supposer que l'intervention se limite au domaine textuel ? Jusqu'à quel point l'œuvre est-elle reliée à son appropriation éditoriale ? Quelles influences peuvent avoir l'exemplaire et la matérialité de l'œuvre sur son rayonnement culturel ? Enfin, qu'advient-il du livre une fois écrit, lorsqu'on considère sa lecture comme l'occasion de nombreuses interventions qui en prolongent la construction ?

Le corpus d'étude déterminant en partie les résultats, le choix d'une œuvre modeste et accessible sous l'Ancien Régime permet de relever des incursions dans le texte appartenant à différentes époques et opérées par une pluralité d'intervenants. À cet égard, *L'Hortus epitaphiorum ou Jardin d'épithèques choisis*⁷, recueil poétique latin et français publié pour la première fois à Paris en 1647 par Gaspar Meturas, est un cas d'étude particulièrement éclairant. Le grand nombre d'exemplaires encore conservés

¹ *Le Jardin d'épithèques choisis*, Paris, Gaspar Meturas, 1648, p. 340.

² Balzac évoque leur discours à travers le personnage de Bianchon dans son *Autre étude de femme*, Paris, Gallimard, 1971, p. 91. Alors que le médecin s'adonne à la rêverie en visite dans une demeure en décrépitude, il associe la décadence d'un lieu à une époque et plus largement aux femmes « comme il faut ».

³ Voir l'importante liste de recueils mentionnant leurs épithèques dès le titre au cours des XVI^e et XVII^e siècle sur USTC. Voir également Amaury Fleges, « “Je ravie le mort” Tombeaux littéraires en France à la Renaissance » (p. 71-142) et Jean-Pierre Chauveau, « Tombeaux poétiques au XVII^e siècle », p. 155-191. Cette deuxième étude propose des repères bibliographiques concernant les œuvres collectives et anonymes d'abord, puis un classement par auteur. Les deux articles sont publiés dans le volume collectif dirigé par Dominique Moncond'hui, *Le Tombeau poétique en France*, Poitiers, UFR de Langues et Littératures, 1994.

⁴ Au cours du XVII^e siècle, l'oraison funèbre passe progressivement des vers à la prose.

⁵ On ne peut prétendre pour autant que chacune des épithèques du recueil ait été réellement inscrite sur une tombe, cela concerne probablement une minorité. Sur cette pratique et ces usages plus anciens, voir Étienne Wolff, *La Poésie funéraire épigraphique à Rome*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2000.

⁶ Nous donnons ici son titre long : *Le Jardin d'épithèques choisis où se voyent les Fleurs de plusieurs Vers Funebres, tant anciens que nouveaux, tirez des plus fleurissantes villes de l'Europe. Le Tout divisé en deux Parties*, Paris, Gaspar Meturas, 1647.

⁷ Originellement écrit « choisis », les épithèques étant souvent masculines au XVII^e siècle.

aujourd'hui donne quelques témoignages des pratiques les plus courantes d'appropriations lectoriales de l'œuvre littéraire.

Nous pouvons classer ce lectorat en trois catégories majeures, chacune étant intervenue à sa façon dans ce « Jardin ».

Chronologiquement, c'est aux interventions éditoriales qu'il faut donner la première place. Premiers lecteurs — dont l'attention est relative selon les cas — les imprimeurs-libraires et/ou compilateurs sont ceux qui interviennent le plus profondément sur l'œuvre et pourtant ceux qui laissent le moins de traces. Leurs interventions sont mêlées au texte jusqu'à s'y confondre et à s'effacer dans sa lecture. Néanmoins, elles procèdent d'une stratégie marchande adaptée à la diffusion de leur objet.

Le deuxième intervenant est celui à qui l'œuvre est destinée, il s'agit du lecteur qui peut être désigné directement comme dédicataire, être l'interlocuteur supposé de l'auteur qui pressent un éventuel lectorat, ou encore rester dans l'anonymat. Quoi qu'il en soit, le lecteur va pouvoir, une fois l'ouvrage en sa possession, le personnifier par différents moyens. L'intervention est alors une prise de pouvoir visible car métamorphique. Elle entraîne des répercussions matérielles sur le *codex* et en renforce l'unicité.

Le dernier intervenant est celui qui conditionne l'accès à l'œuvre. Du bibliophile au conservateur, du chercheur au curieux, la communication de l'œuvre au sens de dépôt ou au sens d'objet à interpréter prend alors un tour nouveau. En manipulant l'ouvrage, en l'intégrant aux vastes projets d'inventaire, de classification et de conservation, le *codex* est encore une fois modifié. Les interventions médiologique et scientifique seront donc le dernier volet étudié ici.

L'intervention éditoriale

Au sens littéraire, l'intervention constitue une modification de l'œuvre postérieure, et généralement étrangère, au travail de l'auteur. Elle interagit à partir d'un support existant. L'intervention peut concerner le texte lui-même ou bien d'autres éléments constituant l'œuvre. Sa fonction est d'enrichir la création initiale par ajout d'un contexte, d'une réception et d'une médiation.

Par l'analyse des traces visibles d'actions supposées être invisibles sur l'ouvrage, quelques espaces privilégiés apparaissent particulièrement investis par les médiateurs.

L'entrée dans l'ouvrage est préparée au moyen de différents péri-textes. La dédicace de Gaspar Meturas au chanoine Naudé, bibliothécaire du cardinal Mazarin, donne quelques renseignements techniques sur la production de l'ouvrage. Il y est notamment question « de celui qui m'a mis entre les mains ces Épitaphes » :

Vous en trouverez dans ce livret, qui regardent les devots, & les libertins, les vieux & les jeunes, les maris & les femmes, les peres & les enfans, les grands & les petits, les serieux & les legers, les yvrognes & les sombres, & mesmes les bestes & les oyseaux. Tous lesquels ce Personnage a partie faits de son propre Genie & partie recueillis à diverses fois, depuis plus de quarante années, tant de ses amis plus qualifiez que des lieux plus celebres où il a demeuré ; & cela non à autre dessein, que de se donner & aux autres un solide souvenir de celle qui n'espargne aucun vivant de ce monde, & qui nous doit tous traiter, comme elle a fait ceux dont voicy les inscriptions funebres⁸.

La longue énumération des portraits et mémoires donnés à lire dans ces épitaphes se construit sur la juxtaposition de couples antithétiques. L'opposition concerne à la fois le statut, « maris & femmes », l'espèce — humaine ou animale —, la taille « les grands &

⁸ *Le Jardin d'épitaphes*, a2v.

les petits », la classe sociale ou l'âge « les vieux & les jeunes ». L'universalité des sujets est encore renforcée par le pluriel associé aux neuf conjonctions de coordination, elles-mêmes rythmées par les multiples appositions.

L'insistance accordée à cette variété suggère une pareille diversité du lectorat. L'objectif est de répondre à chaque profil jusqu'à ce que l'ensemble de ces distinctions deviennent inutiles, dans la mesure où les uns et les autres sont des sujets et destinataires potentiels du jardin-tombeau en vertu d'une caractéristique commune : leur mortalité⁹. Pourtant, parmi cette foule d'interlocuteurs, la mort est la seule à ne pas être directement citée. La périphrase « celle qui n'espargne aucun vivant de ce monde » rassemble effectivement le lecteur et l'imprimeur-libraire dans le camp des vivants : « & qui nous doit traiter ». Solidarisé en un « nous » fédérateur, les morts passés et à venir deviennent des objets littéraires : « comme elle a fait ceux dont voicy les inscriptions funebres ».

L'intervention sur l'œuvre, qui fait suite à celle de l'auteur des textes, est donc sans surprise celle d'un premier lecteur, l'imprimeur-libraire. Son implication cherche à accompagner les lectures successives et même à susciter d'autres créations : « Je me confie que [ces épitaphes] ne vous apporteront pas peu de contentement & d'utilité, principalement si vous desirez d'en imiter quelques-uns, afin de vous ouvrir l'esprit¹⁰. » L'intervention est assumée en amont et encouragée en aval. Elle peut se manifester avant la mise sous presse et même être sollicitée avant la parution du texte.

Après avoir introduit son lecteur, l'imprimeur-libraire passe le relais au compilateur qui assure la compréhension et facilite la consultation.

La composition de l'œuvre¹¹ est annoncée en deux parties dès la page de titre. Elle rassemble en premier lieu les épitaphes latines puis les épitaphes françaises, parmi lesquelles quelques épitaphes espagnoles¹². Ces deux sections sont clairement étanches et séparées par une nouvelle page de titre ; néanmoins, des renvois sont opérés pour souligner telle traduction ou telle relation : « Sonnet sur le mesme sujet imité du Latin *non solùm Mariæ*, & c. qui est en la page 321 ». Le recoupement des poèmes qui se répondent au fil du recueil, mais également des pièces partagées entre plusieurs recueils poétiques, donnerait certainement d'autres exemples d'interventions éditoriales. Ce dépouillement ne suffirait pourtant pas à expliquer la sélection des épitaphes, les textes proposés ne tenant pas seulement leur source des œuvres ou productions de colportage qui les ont précédés. Comme le laisse entendre le titre long, c'est en partie dans les cimetières que sont relevées ces pièces poétiques : le jardin d'épitaphes « Où se voyent les Fleurs de plusieurs Vers Funebres, tant anciens que nouveaux, tirez des plus fleurissantes Villes de l'Europe », et non des plus fameux auteurs ou célèbres œuvres de l'Europe. C'est également ce que suggère la rubrique suivante : « De Timoleon de Cossé, Comte de Brissac, Mareschal de France tué d'une harquebusade devant Mucidan qu'il assiegeoit. Il est inhumé aux Celestins de Paris, proche de Messieurs de Guise. »

⁹ Voir l'ouvrage de Karine Lanini, *Dire la vanité à l'âge classique: paradoxes d'un discours*, Paris, Honoré Champion, 2006.

¹⁰ *Le Jardin d'épitaphes*, a7r.

¹¹ La question ne prend d'ailleurs pas fin avec la publication comme le prouve la table des « corrections et fautes survenues en l'impression » : « Il y en a tant & de si lourdes, qu'il faut avoir une patience & courtoisie extraordinaire pour les supporter, & ne concevoir pas une mauvaise opinion de tout l'ouvrage », e2v-e6r.

¹² Dans une certaine mesure, les pièces espagnoles rehaussent l'ouvrage et valide sa qualité européenne vantée sur la page de titre.

C'est l'entourage tombal du cimetière visité¹³ qui est ici précisé¹⁴ et peut-être même figuré par l'entourage des noms illustres proposés dans le recueil (un chevalier de Guise possède sa propre épitaphe plus tôt dans l'ouvrage).

Ces références, renvois et précisions concernent directement le soin accordé aux jonctions des pièces compilées. Ces éléments relatifs à l'organisation de l'œuvre constituent également des interventions éditoriales. Invisibles *a priori* parce qu'antérieures à l'impression, elles sont discrètes quand adroitement réalisées. La cohérence du *Jardin d'épitaphes* est principalement thématique ; certaines sous-sections suivent une chronologie, bien que limitée à quelques séries de pièces¹⁵. Les auteurs et pièces signées ne sont pas rassemblés, mais au contraire disséminés. Leur amitié peut également motiver le classement :

Les dix precedens Epitaphes sont de l'invention des sieurs le Vayer de Boutigny, & la Mothe le Vayer son cousin. Je les confonds expressement, parce que je croirois faire tort à cette belle amitié qui les unit, s'il sembloit que je les voulusse considerer separément¹⁶.

Les sujets servent eux aussi l'organisation. Les figures historiques ne sont certes pas toutes regroupées, mais on les retrouve dans différents bouquets au fil de l'œuvre. Les animaux sont rassemblés en fin d'ouvrage afin de conclure sur une note plus légère et anecdotique.

Ces effets de cohérence¹⁷, soulignées par les rubriques, renseignent également sur les sources. Le travail bibliographique du compilateur s'appuie le plus souvent sur les œuvres les plus influentes des siècles passés comme *Le Roman de la Rose* et la célèbre *Ballade des pendus* qui s'ouvre sur le quatrain suivant :

AUTRE. D'un Escholier nommé Villon, maistre
passé en tromperie. Il le fit luy-même
se voyant condamné à estre pendu :

Je suis François, dont ce me poise,
Nay dans Paris, près de Pontoise,
Or d'une corde d'une toise,
Sçaura mon col' combien je poise¹⁸.

¹³ L'inscription sur la stèle funéraire et la promenade du poète qui découvre la tombe d'une personnalité illustre est un *topos* littéraire. Scève par exemple pense trouver la tombe de la Laure de Pétrarque. Voir sur cette question Gisèle Mathieu-Castellani, « L'Inscription-épitaphe ou le tombeau figuré », in Dominique Moncond'hui (dir.) *Le Tombeau poétique en France*, Poitiers, UFR de Langues et Littératures, 1994, p. 143-154.

¹⁴ L'ouvrage est pour cette raison d'un grand intérêt historique, il donne de précieuses informations sur les circonstances de la mort de personnes reconnues sur le plan littéraire bien sûr, mais plus largement scientifique, politique et militaire. En plus des dates, ces épitaphes gardent mémoire des lieux qui bien souvent, au fil des générations, sont réaménagés jusqu'à ne plus laisser aucune trace. La retranscription dans le livre de l'inscription tombale parvient paradoxalement plus aisément à la postérité qui peut ainsi servir aux familles, aux biographes et aux historiens plus largement.

¹⁵ Si l'on peut émettre des réserves quant à la rigidité de ces classements, la table des additions confirme l'importance des regroupements. Il est par exemple précisé que telle épitaphe doit figurer à telle page, ligne tant « au lieu de celle qui y est » ou bien « en la place de ce qu'on y void », *Le Jardin d'épitaphes*, e4r.

¹⁶ *Le Jardin d'épitaphes*, op. cit., p. 542.

¹⁷ En plus de l'ordonnancement, des effets de césure, de confrontation, d'harmonisation thématique ou encore de liaison qui permettent de former une cohérence globale, le recueil peut compter sur la cohérence générique de l'épitaphe en elle-même.

¹⁸ Le dernier vers est modifié ici, le quatrain tel qu'il apparaît dans l'œuvre de Villon se termine sur le vers suivant : « saura mon col que mon cul poise ». Le vocabulaire du XVII^e siècle évacue ce qui peut sembler vulgaire mais qui n'est en réalité qu'une mention pragmatique des causes de la mort par pendaison. Un corps trop léger ne permet pas une brisure nette de la nuque et implique donc une mort plus lente par suffocation.

*Le Pere Garasse en sa doctrine curieuse, l'attribuë à Jean de Mehun sur Loire, dit Clopinel, Continueur du Romant de la Rose : mais le S Pasquier en ses Recherches de France l'attribue mieux à propos à ce Villon, qui estoit natif de Paris, & de l'autre de Mehun*¹⁹.

Le commentaire qui fait suite au quatrain est surprenant dans la mesure où la pièce est sans conteste de Villon. Le renseignement n'est pour autant pas uniquement censé éclairer l'ascendance de la pièce, mais procède dans une certaine mesure de l'affichage. Le relevé des sources, y compris fausses, tranche un débat, même si son existence est toute relative. En ce sens, cette glose peut viser à renforcer le caractère savant du *Jardin d'épithaphes*. L'intervention érudite à l'échelle de la pièce sert donc le projet éditorial à l'échelle du recueil. Les péri-textes fonctionnent à la fois comme des aides à la lecture, des témoignages de l'intention éditoriale et des choix qui la motivent.

L'intervention lectoriale

Si les interventions éditoriales s'intègrent à l'œuvre, les interventions lectoriales ne peuvent être étudiées que par un relevé systématique des caractéristiques de chaque exemplaire. Les ouvrages en question étant peu prestigieux à l'époque, ils ont été manipulés quotidiennement, sont passés de mains en mains et présentent une variété générique propre à illustrer différents parcours. C'est pourquoi ils donnent suffisamment de matière à une étude de la réception.

L'échantillon étudié se compose de seize exemplaires²⁰. Bien qu'ils possèdent une apparence relativement homogène²¹, ces exemplaires varient selon les reliures, rognages successifs et autres interventions liés aux bibliothèques, possesseurs et collectionneurs qui les ont manipulés, personnalisés ou restaurés²². Considérés séparément, ces éléments n'apportent que peu de renseignements sur l'œuvre et son public. En revanche, leur confrontation peut éclairer plus précisément les usages de lecture et d'appropriation lectoriale.

Les inventaires notariés de bibliothèques anciennes peuvent indiquer l'identité du ou des possesseurs précédents. C'est également le cas des *ex libris* et *ex dono*. Par exemple, l'*ex libris* de l'exemplaire lyonnais (fig. 1) indique en plus d'un sigle la devise suivante : « *Non omnes moriar*²³ ». Cette locution latine, particulièrement à propos en tête d'un recueil d'épithaphes (ce qui est bien sûr un hasard), suppose la survivance du possesseur par le biais de son patrimoine culturel. Cette qualité de conservation propre à la collection passe aujourd'hui par l'affichage des tampons présents sur les pages de titre qui indiquent discrètement le déversement, parfois colossal, d'un fonds privé dans le patrimoine public et collectif. C'est le cas de la collection de Jean-François Payen²⁴ (fig. 2), célèbre pour ses œuvres de et sur Montaigne.

¹⁹ L'italique est d'origine. *Le Jardin d'épithaphes*, op. cit., p. 570.

²⁰ Chiffre déjà important pour une œuvre d'Ancien Régime. Voir les références des ouvrages consultés en annexe, ils sont accompagnés, quand il existe une copie numérique en ligne, du lien vers la bibliothèque qui a émis la numérisation.

²¹ Petit in-12, le recueil paraît en un seul volume à une exception près [Arsenal 8BL11857(2)]. Les parties latine et française sont donc majoritairement rassemblées et lues ensemble. Pourtant, la double page de titre qui introduit chaque partie facilitait la division en deux volumes.

²² L'exemplaire conservé à la British Library par exemple possède une reliure de 1929.

²³ Qui peut être traduit par « Je ne mourrai pas tout entier ».

²⁴ Voir Gabriel Richou, *Inventaire de la collection des ouvrages et documents réunis par J.-F. Payen et J.-B. Bastide sur Michel de Montaigne*, Paris, Léon Techener, 1878.



Fig. 1. (exemplaire rés389758)

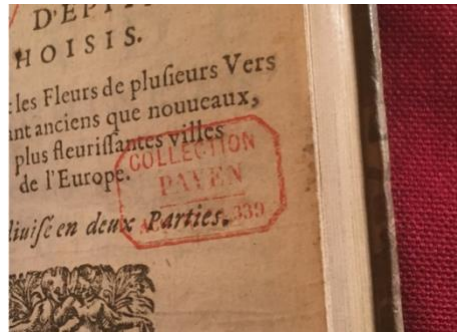


Fig. 2. (exemplaire Z Payen-911)

Nous ne savons finalement que peu de choses sur les lecteurs²⁵, néanmoins, les traces qu'ils laissent de leur passage indiquent le sérieux de leur lecture. Au-delà du perfectionnement des vers ou de l'annotation à proprement parler, des collages peuvent également corriger certaines mentions fautives :

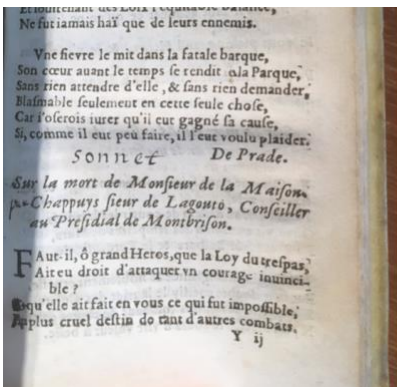


Fig. 3. (exemplaire YC 8824 8825)



fig. 4. (exemplaire YC 8824 8825)

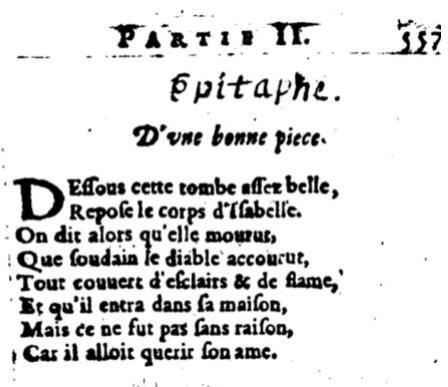
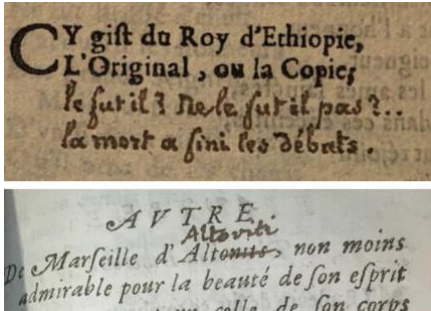
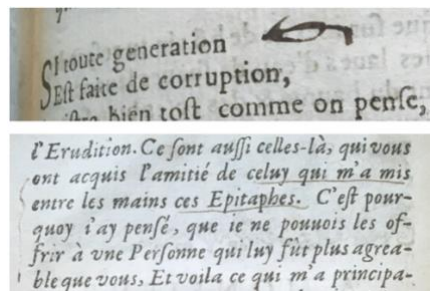
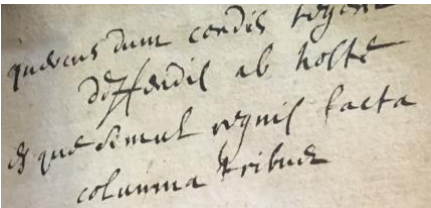
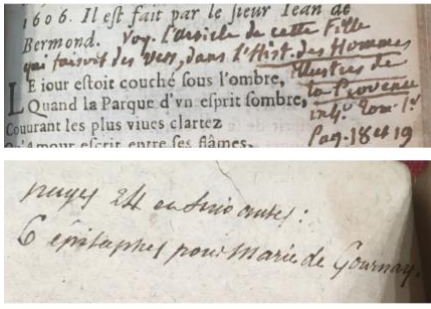


fig. 5. (exemplaire P.o.lat. 712-1/2)

Comme on peut le voir ci-dessus (fig. 4), le titre « AUTRE » est dissimulé et remplacé par « EPITAPHE » afin de dissocier les formes du sonnet et du huitain. La logique suppose, bien que d'innombrables exemples y dérogent, que les suites de poèmes introduits par la mention « autre » soient de mêmes formes strophiques. Comme le poème précédent était un sonnet et non un huitain, il ne se rattache pas à la pièce, mais davantage à la thématique du recueil d'épithames. Cette erreur ainsi corrigée, sans conséquence vis-à-vis du texte, dresse le portrait d'un lecteur particulièrement scrupuleux et attentif aux détails. Le public-cible des anthologies poétiques du XVII^e siècle est mondain bien sûr, mais concerne aussi les poètes eux-mêmes. Bien que la pratique des collages ne concerne qu'une minorité d'interventions, la correction des titres est un classique. Les deux autres cas (fig. 3 et 5) intercalent un titre là où il avait été oublié. Son absence est de fait davantage problématique, car elle empêche la démarcation des pièces. Ces exemples soulignent la nature éditoriale d'interventions pourtant lectoriales. Leur implication dépasse le cadre du texte et touche fréquemment les péri-textes. Si le constat de départ était de qualifier l'imprimeur-libraire de premier lecteur du texte, on en vient à consacrer le lecteur comme dernier éditeur de son exemplaire.

²⁵ Les travaux en histoire du livre ont néanmoins permis d'en apprendre beaucoup, voir Roger Chartier, *Lectures et lecteurs dans la France d'Ancien Régime*, Paris, Promodis, 1982.

Afin de qualifier plus largement la nature des interventions lectoriales, leur regroupement est nécessaire. Quatre types d'annotations sont représentés dans notre échantillon :

Les interventions correctives	Elles prennent la forme de lignes barrées, modification d'une rime, ajout d'une lettre, d'un mot. Parfois même complètes, elles ajoutent un vers ou une strophe. Fig. 6 (rés389758) et fig. 7 (YC 8826 8827).	
Les interventions à valeur d'indexation	Soulignements, croix en marge, pages cornées, manicules. Fig. 8 (YC 8826 8827) et fig. 9 (YC 10566 10567).	
Les interventions commentatives	Analytiques ou même appréciatives, ces annotations relèvent de la glose. Fig. 10 (8Y 661 (2) INV 1805).	
Les interventions explicatives	Elles cherchent le plus souvent à identifier l'auteur de la pièce ou sa source. Ces interventions apposent un nom en marge ou une référence. Fig. 11 (YC 8826 8827) et Fig. 12 (Z Payen-911).	

On pourrait encore ajouter les interventions indiquées de seconde main. C'est le cas d'une note manuscrite rapportée par Paul Lacroix qui reconnaît une intervention du compilateur de la partie latine, Pierre Guillebaud. Il écrit sous l'épithaphe de sa mère, Jeanne Masson, la note suivante « *Quidnam sic propere, te misero mihi*²⁶ ! ». On voit dans cette inscription l'implication personnelle du compilateur, devenu à cette occasion

²⁶ « Qui que ce soit qui te fasse te presser, je te plains » (traduction personnelle). La mention de cette annotation est donnée par Paul Lacroix, l'exemplaire n'étant pas identifié, il sera difficile de la retrouver : « L'exemplaire qui nous a été communiqué, et qui appartient, nous dit-on, à un de nos plus doctes paléographes, offre beaucoup de corrections manuscrites de la main de l'auteur. L'épithaphe de Jeanne Masson, mère de Pierre Guillebaud, à la page 261, est précédée de cette note filiale », Paul Lacroix, *Énigmes et découvertes bibliographiques*, Paris, Laine, 1866, p. 104.

un des auteurs, l'épithète étant de son invention. Commanditaire, émetteur, médiateur, récepteur, les rôles et statuts révélés à travers les interventions se sont clairement entremêlés.

L'intervention médiologique et scientifique

Les interventions médiologiques, très différentes des précédentes, sont à la fois pensées pour être visibles — et ainsi rendre l'ouvrage identifiable — et rester discrètes vis-à-vis du lecteur. Aujourd'hui encore, l'étiquette indiquant le prix est elle-même soigneusement cachée en quatrième de couverture, en bas à droite. C'est la convention collective de l'emplacement qui nous permet de la repérer rapidement. Les opérations de vente, d'échange ou de transfert ne sont généralement pas rendues visibles par le livre, mais par l'intermédiaire d'autres documents. Les factures, archives et actes notariés sont les pendants des colophons et privilèges. Ils donnent de précieux renseignements sur les activités commerciales du livre. Pourtant, l'achat n'est qu'une infime partie du parcours des œuvres²⁷. La conservation est le filtre préalable à toute enquête moderne. Du point de vue de la recherche, l'enjeu premier concerne l'accessibilité²⁸ à l'œuvre et donc aux exemplaires.

Afin de pérenniser le patrimoine culturel, la stratégie consiste à dupliquer l'objet. Pour cela, des facsimilés sont créés et de vastes campagnes de numérisation sont lancées. L'élaboration de nouveaux périrécits est nécessaire, semblable de bien des façons à ceux des imprimeurs-libraires dont il était question plus tôt. Alors que les premiers participaient à la naissance de l'œuvre, ceux rédigés aujourd'hui semblent quelquefois adopter un style propice à accompagner sa disparition, l'intervention moderne étant une mise en danger pour l'ouvrage. Le décalage temporel entre la source et le commentaire donne une conscience au dépositaire de la préciosité de l'objet.

Ce phénomène redéfinit radicalement la nature des interventions apposées sur l'œuvre ancienne. La lecture elle-même est conditionnée par un double rituel : celui de l'intronisation dans la bibliothèque d'abord et celui de la manipulation de l'ouvrage ensuite. Précautionneuse et même révérencieuse, elle confère à la consultation une sacralité, renforcée par l'atmosphère des salles d'étude. La conscience patrimoniale ajoutée à la consécration artistique de tout objet suffisamment ancien est un moteur à la neutralisation des manipulations. L'objectif premier de conservation suggère une forme d'écologie savante. Tout est pensé pour garantir la survie des œuvres. Ce faisant, les interventions ont vocation à rester invisibles. Conserver sans modifier, à défaut d'altérer, est pour le moins impossible. Malgré les efforts déployés, les tampons des bibliothèques, les cotes, les étiquettes, la restauration elle-même laissent les traces d'un nouvel usage du livre ancien.

²⁷ On peut aujourd'hui encore trouver ces ouvrages dans des catalogues de vente. Pour exemple celle d'un exemplaire vendu par la Librairie Guimard pour 320 euros : « date de 1666 reliure plein veau petit *in-octavo*, dos long décoré or : 1 caisson à semé d'étoiles — titre frappé or —, plats décorés or, toutes tranches dorées, illustrations : sur la page de titre-bandeaux-lettrines, 569 pages, 1666 Paris Chez Gaspard Meturas, — rarissime — très bon état ».

²⁸ Sur cette question, voir notamment Jean-Paul Oddos (dir.), *La Conservation. Principes et réalités*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, « Bibliothèques », 1995.



Fig. 13. (344317)



Fig. 14. (YC 10566 10567)



Fig. 15. (YC 10566 10567)

Les interventions modernes sont donc utilitaires ou discrètes, à quelques exceptions près. Une période intermédiaire a pourtant visuellement impacté les livres anciens. Aux alentours du XIX^e siècle, plusieurs bibliophiles ont examiné ce *corpus*. Des apostilles adressées à leurs successeurs ou confrères sont visibles sur les pages blanches qui précèdent l'œuvre ou lui succèdent. Les exemplaires étudiés du *Jardin d'épithaphes* donnent ainsi à voir les traces de certaines enquêtes. Elles peuvent également être introduites par un chercheur peu scrupuleux ou un conservateur curieux ; toujours est-il que ces notes, aussi surprenantes qu'attachantes, viennent enrichir notre propre étude et constituent une métacritique intrigante.

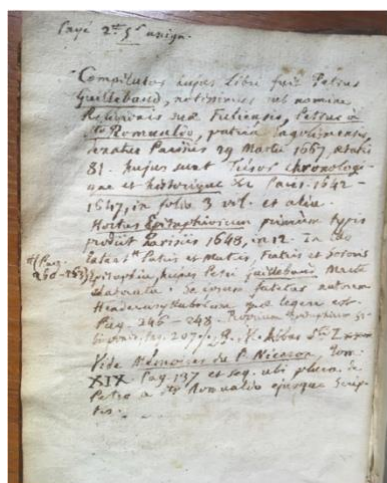


Fig. 16. (YC 8826 8827)

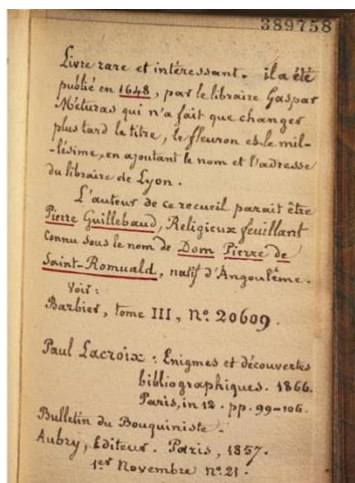


Fig. 17. (rés389758)

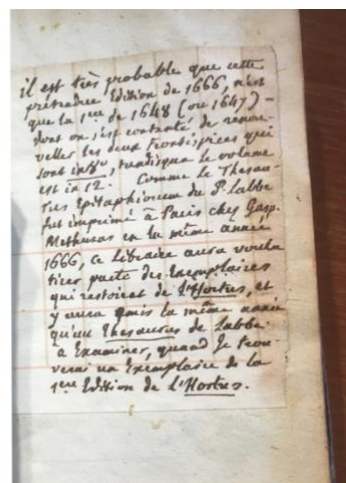


Fig. 18. (YC 8826 8827)

L'une de ces enquêtes, menée par Paul Lacroix²⁹ (bibliophile) et Eusèbe Castaigne (alors bibliothécaire d'Angoulême), pose la question de l'identité et de la responsabilité du compilateur³⁰. Un article de Paul Lacroix revient sur les différents temps de ses recherches concernant le *Jardin d'épithaphes* choisis dans *Énigmes et découvertes bibliographiques*³¹ en 1866. Il explique que tout commence avec une mention intrigante de l'œuvre dans le *Bulletin du Bouquiniste*. Il consulte donc l'ouvrage (dans son édition de 1666) et rédige une note ensuite publiée en 1857 dans le n° 21 de ce même *Bulletin* :

²⁹ Nous présumons qu'il est l'auteur de certaines notes apposées sur différents exemplaires. On retrouve en effet des formulations et des pistes similaires à celles qu'il va exposer dans le *Bulletin du bibliophile*.

³⁰ Indépendamment du *Jardin d'épithaphes*, les informations de ce type expliquent en grande partie les notes manuscrites apposées aux œuvres, y compris des notes contemporaines au texte. Un autre *corpus* est notamment analysé par Adrian Armstrong qui montre l'importance de la valeur documentaire de l'épithaphe, voir « Avatars d'un griffonage à succès : L'Épithaphe du duc Philippe de Bourgogne de Jean Molinet », *Le Moyen-Âge*, Tome CXIII, n° 1, 2007, p. 25-44.

³¹ Paul Lacroix, *Énigmes et découvertes bibliographiques*, op. cit.

C'est un volume qui se rattache, en effet, aux collections spéciales du dix-septième siècle. Il s'agit d'un recueil d'épithames, parmi lesquelles un grand nombre appartiennent à des personnages illustres enterrés dans les églises de la capitale. [...] Celui que nous avons sous les yeux a été recueilli par un assez mauvais poète, Pierre du Pelletier, que Boileau a immortalisé dans ses satires [...] Quoi qu'il en soit, on remarque dans ce ramassis, fait sans ordre et sans mesure, une foule d'épithames intéressantes, composées par les poètes contemporains, Guillaume Colletet, Frenicle, Lamothe Le Vayer fils, Habert, et du Pelletier lui-même. [...] Il y a plusieurs pièces de Malherbe, de Théophile, etc., imprimées ou non dans leurs œuvres³².

Paul Lacroix songe, dès cette première lecture à approfondir la question et encourage ses successeurs à poursuivre l'enquête : « L'analyse de ce curieux volume demanderait une étude approfondie ; bornons-nous à l'indiquer aux bibliographes futurs, qui le remettront peut-être en honneur dans l'intérêt de l'histoire³³ ». Bien après ces premières investigations, en 1866, il publie un *mea culpa* après un échange avec Eusèbe Castaigne : « Je m'étais trop pressé de rédiger la note précédente et j'avais fait fausse route. Quel est le bibliographe qui ne se trompe pas dix fois par jour ou par semaine ? » Le bibliothécaire détrompe donc le bibliophile en désignant Pierre Guillebaud comme le compilateur du recueil : « Religieux feuillant, lequel a composé et mis au jour un certain nombre d'ouvrages historiques sous le nom de dom Pierre de Saint-Romuald³⁴ ». La critique de ce collègue est donc publiée, elle aussi, dans le *Bulletin du Bibliophile*, toutefois accompagnée d'une lettre de Paul Lacroix à l'éditeur du *Bulletin* qui ne revient pas totalement sur son idée première : « Cependant je persiste à croire que ce dernier [Pierre du Pelletier] n'est pas tout à fait étranger à la compilation dudit recueil, surtout pour la partie française³⁵ ». Il donne alors plusieurs arguments. D'abord, l'attribution affichée de Pelletier au premier poème qui suit l'épître dédicatoire et sa traduction d'une pièce liminaire latine adressée au lecteur. Il ajoute que deux autres poètes, François Colletet et de Prade — qui étaient de proches amis de Pelletier —, sont particulièrement présents dans le recueil. Il mentionne également l'imitation d'un poème de Pelletier à partir d'un autre de Pierre Guillebaud³⁶. Enfin, il relève la remarque « pour quelque gros catholique³⁷ » qu'on imagine mal sous la plume du religieux.

À la suite de Paul Lacroix, il est possible d'ajouter un argument. Le recueil divisé en deux parties avec deux pages de titre ne présente pas simplement une première partie latine puis son équivalent traduit en français, mais bien une autre section. La publication d'un *Hortus* par un homme religieux va de soi ; celle d'un jardin en vernaculaire par un poète est tout aussi cohérente. Il y aurait donc bien deux recueils et deux compilateurs ayant travaillé en deux temps distincts. La cohésion serait même assurée par le second qui, avec des renvois égrainés, unifie l'œuvre. Ces interventions des compilateurs, à l'image des lectures successives, permettent de renforcer la complémentarité des textes. Les « écrits augmentés » qui en découlent méritent d'être confrontés à la subjectivité des différentes éditions et même des nombreux exemplaires.

L'étude des interventions — qu'elles soient éditoriales, lectoriales ou le fruit de l'ensemble des moyens médiologiques en charge d'assurer l'étude et la transmission de

³² *Ibid.*, p. 100-101.

³³ *Ibid.*, p. 101.

³⁴ *Ibid.*, p. 102. Ce pseudonyme est un autre problème largement annoté dans les exemplaires, faisant de la question du compilateur une véritable obsession, source d'interventions contagieuses parmi les exemplaires.

³⁵ *Ibid.*, p. 103.

³⁶ Il donne l'exemple des pièces page 317 et page 530, mais d'autres sont à relever.

³⁷ *Le Jardin d'épithames*, op. cit., p. 484.

l'œuvre — permet d'apporter de nombreux renseignements et ainsi d'alimenter l'histoire post-auctoriale de l'œuvre littéraire. Contrairement à une étude classique, cette approche diachronique met à l'honneur la matérialité et les particularités des représentations de l'œuvre. Cette méthode explore de façon systématique les variations d'un exemplaire à l'autre et complète l'étude du texte par celle de son appropriation. Les strates successives d'interventions, généralement ignorées, sont pourtant omniprésentes tant dans l'œuvre abstraite, par sa construction, que dans le livre-objet, par sa modularité. Elles impliquent une perpétuelle reconstruction et même une co-construction du livre dont la lecture n'est pas même terminée une fois l'ouvrage fermé. La composante matérielle est pour lors à la fois circonstancielle et constitutive de l'œuvre, de son histoire éditoriale, lectoriale, littéraire avant tout bien qu'historique grâce au genre de l'építaphe. Du recueillement intérieur au recueil collectif, du cimetière au jardin, l'építaphe sert de passerelle entre différentes temporalités.

Annexes

Édition 1647-1648 :

Munich, Bibliothèque de l'État de Bavière

- P.o.lat. 712-1/2

Paris, Bibliothèque de l'Arsenal

- Réserve 8-BL-11854
- 8-BL-11856
- 8-BL-857 (2)

Paris, Bibliothèque François Mitterand [Bibliothèque nationale de France]

- YC 8824 8825
- Z Payen-911
- IC 104

Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève

- 8Y 661 (2) INV 1805

Londres, British Library

- 277.a.25.

Édition 1666 :

Paris, Bibliothèque François Mitterand [Bibliothèque nationale de France]

- YC 8826 8827
- 8Z Payen 912
- YC-10965 / 10966
- YC-10566 10567

Munich, Bibliothèque de l'État de Bavière

- P.o.lat. 1655 v-1/2

Lyon, Bibliothèque municipale

- Rés 389758
- 344317

Interventions croisées entre la France et l'Italie dans les revues littéraires du début du vingtième siècle. Rémy de Gourmont, André Gide, Giovanni Papini

Paola Fossa
Université de Haute-Alsace
ILLE (EA 4363)

Pour citer cet article : Paola Fossa, « Interventions croisées entre la France et l'Italie dans les revues littéraires du début du vingtième siècle. Rémy de Gourmont, André Gide, Giovanni Papini », in *Dialogues Mulhousiens*, n° 3, *Intervention(s)*, Journées Doctorales des Humanités 2018, sous la direction d'Inkar Kuramayeva et Régine Battiston, janvier 2019, p. 137-147 (version en ligne, <http://dialogues.hypotheses.org/>).

Résumé

Le début du XX^e siècle est marqué par un rôle majeur de la presse littéraire et culturelle dans la diffusion des nouveautés littéraires. Les échanges parmi les intellectuels des différents pays d'Europe passent souvent à travers leurs contributions directes ou indirectes aux périodiques étrangers. Dans ce contexte, les liens avec la France ont une importance remarquable : si la réception des auteurs français en Italie est garantie par leur présence dans les revues italiennes, plusieurs auteurs italiens, à leur tour, sont présentés au public transalpin par la voie des revues françaises. La première partie de cette étude se concentre sur les rapports de l'écrivain et critique Rémy de Gourmont avec les milieux intellectuels italiens du début du siècle. Après avoir analysé, dans un deuxième mouvement, les interventions de Gourmont au sujet d'André Gide, il s'agira de comprendre comment la présence de ces deux auteurs français influence l'évolution de la critique en Italie, notamment à travers l'exemple de Giovanni Papini.

Mots-clés : réception, anthologie-revue, revues, périodiques culturels.

Abstract

Interventions across France and Italy in Literary Reviews of the Early 20th century. Remy de Gourmont, André Gide, Giovanni Papini

A major role of literary and cultural press in the circulation of new literary issues characterizes the beginning of the 20th century. The exchanges between the intellectuals of different European countries often pass through their direct or indirect contributions to foreign magazines. In this context, the relationship with France is very important: while the influence of French authors in Italy is secured by their presence in Italian magazines, Italian authors are introduced to French public by French revues. The first part of this study focuses on the relationship between the writer and critic Remy de Gourmont and Italian intellectual circles at the beginning of the century. In the second part, after analyzing Gourmont's interventions about André Gide, I will try to examine the influence of Gourmont and Gide on the evolution of the literary criticism in Italy, through the example of Giovanni Papini's works.

Keywords: reception—anthologie-revue—revues—cultural magazines.

De l'Italie, qu'il aimait comme une deuxième patrie, il connaissait parfaitement la littérature ancienne, la littérature moderne et la contemporaine. Les mouvements qui l'avaient le plus intéressé étaient celui du *Marzocco*, où il avait également publié des articles, et celui qui commença avec la revue *Leonardo*, qui se poursuivit autour de la revue *La Voce* et qui termina avec *Lacerba*, revue à laquelle lui-même collaborera plus tard. Il aimait beaucoup le talent de Papini, qu'il avait connu personnellement ; comme il le dit, il lisait avec plaisir tous nos textes, qu'il gardait parmi les autres dans sa bibliothèque. [...] Même s'il n'avait jamais été en Italie, [...] il connaissait parfaitement notre langue. [...] Et, à propos de sa grande sympathie pour nous, les jeunes écrivains italiens, — il faut dire que la jeunesse en général trouvait constamment en lui un estimateur attentif et cordial¹.

Par ces mots Ardengo Soffici, écrivain et peintre, décrit les rapports qui lient Remy de Gourmont aux auteurs et aux revues littéraires qui, au début du XX^e siècle, permettent la diffusion des nouveautés littéraires européennes en Italie, en contribuant de façon majeure à la construction de la modernité. Dans les jeunes revues littéraires italiennes, les nouvelles parutions françaises sont lues et recensées avec régularité et, à côté des chroniqueurs italiens, on remarque la présence de nombreuses interventions de la part des intellectuels français, notamment dans les revues « binazionali », comme *L'Anthologie revue* ou *La Rassegna internazionale* : parfois gérées par une rédaction mixte, ces revues ont le but principal de la diffusion réciproque des ouvrages entre les différents pays. Les intellectuels italiens, à leur tour, interviennent dans les revues binazionali et françaises pour diffuser les nouveautés italiennes.

Dans la première partie de cette étude, nous allons réfléchir sur les liens entre Remy de Gourmont et les revues italiennes d'avant la Première Guerre. Écrivain et critique de premier plan, Gourmont instaure une collaboration régulière avec le milieu intellectuel italien, en intervenant dans les revues et en se liant d'amitié avec les jeunes intellectuels de l'époque. Rémy de Gourmont ne sera présent en Italie qu'à travers ses articles ; très passionné par la littérature italienne, il prend connaissance des nouveautés littéraires contemporaines grâce à la lecture régulière des revues culturelles, sans jamais se rendre en Italie². Cependant, il rencontrera les jeunes intellectuels italiens à Paris, au cours de leurs voyages « de formation³ », à l'époque où le voyage à Paris devient un passage incontournable pour tout intellectuel italien⁴ : parmi d'autres, il rencontre Giovanni Papini, pour la première fois en décembre 1906 et pour la dernière en 1914, comme

¹ Ardengo Soffici, « Con Remy de Gourmont », in *Ricordi di vita artistica e letteraria*, Firenze, Vallecchi, 1931, p. 168-169 : « Dell'Italia, che egli amava come una seconda patria, conosceva benissimo la letteratura antica, la moderna e anche la modernissima. I movimenti che l'avevano più interessato erano quello che traeva origine dal Marzocco — dove anch'egli aveva pubblicato alcuni articoli letterari, — e quello che, cominciato col Leonardo, continuava intorno alla Voce e doveva poi finir con Lacerba, alla quale collaborò pure, più tardi. Amava molto il talento di Papini, che aveva conosciuto personalmente; e leggeva, mi disse, con piacere tutti i nostri scritti, che conservava fra gli altri della sua biblioteca. [...] Sebbene non fosse mai stato in Italia [...] conosceva perfettamente la nostra lingua. [...] Del resto — a proposito della sua grande simpatia per noi giovani scrittori — la gioventù in generale trovava costantemente in lui un attento e cordiale estimatore ». Sauf si différemment indiqué, la traduction est la nôtre.

² Voir Alexia Kalantzis, *Remy de Gourmont créateur de formes. Dépassement du genre littéraire et modernisme à l'aube du XX^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2012, p. 553.

³ François Livi, « Tra Firenze e Parigi. Il Leonardo e la cultura francese », *La Rassegna della letteratura italiana*, CIX, 1, janvier-juin 2005, p. 46 : « Viaggi, in effetti, non di scoperta, bensì di conferma e di prosieguito di un dialogo già da tempo avviato con la cultura d'oltralpe ».

⁴ François Livi, « Il "Salto vitale": artisti e letterati italiani a Parigi all'inizio del Novecento (1900-1915) », in *Osmosi letterarie. Sei paradigmi moderni*, Francesco Mattesini (éd.), Novara, Interlinea, 2003, p. 32 : « Tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento si registra una svolta [...] Il viaggio in Italia [...] non appare più decisivo [...] Il mito di Parigi assume nuovi connotati: il viaggio alla « Mecca dell'uomo moderno », secondo l'espressione di Ungaretti, appare al tempo stesso come un inderogabile pellegrinaggio nella capitale della modernità artistica e letteraria, e come la ricerca di una legittimità di cui avvalersi in Italia ».

Papini lui-même le précise⁵, Ardengo Soffici en 1911, Giuseppe Prezzolini, et beaucoup d'autres. De la fin du XIX^e siècle à sa mort, survenue en 1915, Remy de Gourmont figure régulièrement dans de nombreuses revues culturelles italiennes, notamment dans les « petites revues⁶ » fondées dans les quinze premières années du siècle. Nous passerons ensuite à la lecture des articles critiques que Gourmont publie au sujet d'André Gide. « Symboliste et déserteur », comme Jean-Michel Wittmann le définit, rénovateur des genres littéraires, André Gide, qui sera très présent en Italie dans la période de l'entre-deux-guerres, en ce début du siècle jette les bases de sa permanence. S'il est vrai qu'André Gide lui-même va contribuer à sa propre diffusion en Italie à travers sa présence physique dans les cercles culturels italiens, notamment à Florence, il faut également souligner le rôle recouvert par les revues culturelles. Les articles dédiés par Gourmont à cet auteur, avec qui il aura toujours des relations complexes, sont peu nombreuses ; cependant, elles sont liées à l'un des aspects fondamentaux de l'influence française sur la culture italienne : la diffusion d'une nouvelle conception de la critique littéraire. Une troisième et dernière partie sera, donc, dédiée à l'analyse de l'influence de Remy de Gourmont et d'André Gide sur le renouveau de la critique littéraire en Italie au début du siècle, notamment à travers l'analyse de l'activité critique de Giovanni Papini.

Rapports croisés entre Remy de Gourmont et les revues italiennes de la modernité

Les revues italiennes reçoivent régulièrement les revues françaises, notamment les « petites revues » nées en France à la fin du siècle, en en proposant souvent des comptes-rendus. Elles partagent, avec leurs sœurs transalpines, une instance de renouveau de la littérature, poursuivie à travers l'entrée sur le terrain d'une nouvelle génération intellectuelle. La plupart des revues italiennes du début du siècle proposent dans leurs dernières pages une rubrique spécifique dédiée aux revues étrangères : on rappelle, parmi d'autres, la « Chronique des revues » de Roger Le Brun dans l'*Anthologie-Revue*, la rubrique « Tra libri e riviste » dans *Nuova Antologia* et la « Rassegna francese » de Remy de Gourmont dans *La Rassegna Internazionale*. La revue *Leonardo*, fondée à Florence en 1903 par Giovanni Papini, signale la liste des périodiques français reçus⁷, une habitude reprise plus tard par *La Voce*. Parmi les revues signalées, on trouve souvent deux revues strictement liées à Remy de Gourmont : la *Revue des Idées* (1904-1913), très appréciée pour son rejet de la science comme vérité absolue ; et, évidemment, *Le Mercure de France*, une des petites revues les plus diffusées et reconnues, une composante fondamentale de cet « axe culturel Paris-

⁵ Giovanni Papini, « Remy de Gourmont (1915) » in *Ritratti stranieri*, Firenze, Vallecchi, 1932, et « Remy de Gourmont », in *Passato remoto*, Firenze, Ponte alle Grazie, 1994, p. 180-183. Première édition Firenze, L'Arco, 1948.

⁶ Le terme français de « petite revue » appartient plus à la critique française qu'à la critique italienne et désigne les revues symbolistes ou avant-gardistes nées entre la fin du XIX^e et le début du XX^e siècle. Remy de Gourmont lui-même, en 1900, dédie à ces revues une première bibliographie ; dans l'introduction il affirme : « sur l'importance des "petites revues" je dirai seulement ceci que jamais, à aucun moment de leur carrière, ni Villiers, ni Verlaine, ni Mallarmé, ni Laforgue ne publièrent leurs œuvres que dans des revues dont quelques-unes furent si "petites" que leur nom est devenu une énigme » (*Les Petites revues. Essai de bibliographie*, Paris, Mercure de France, 1900, p. 2). Giovanni Papini utilisera parfois ce terme en français (voir Alexia Kalantzis, « À la Recherche d'un modèle éditorial : les revues de Giovanni Papini et les revues françaises à l'aube du XX^e siècle », *Revue de littérature comparée*, 2014/3, n° 351, p. 288). Comme Tania Collani le rappelle, ces revues étaient nombreuses et de nature éphémère et « les essais de rationalisation du vaste corpus des "petites revues" se sont confrontés à un sérieux problème d'hétérogénéité » ; voir « Merveilles de la science. Petites et grandes revues de la modernité », in Tania Collani, Noëlle Cuny (éds.), *Poétiques scientifiques dans les revues européennes de la modernité (1900-1940)*, Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 20.

⁷ Voir « Le Riviste che riceviamo », *Leonardo*, III, 3, juin-août 1905, p. 142.

Florence⁸ » qui s'établit au tournant de siècle. *Leonardo*, l'une des premières revues à exprimer le ferment culturel de cette génération, montre très clairement l'influence exercée par la littérature française : si Bergson est le modèle philosophique majeur, « Gide est considéré comme un compagnon de route, Baudelaire comme un classique incontournable, Remy de Gourmont en tant que terme de référence et de polémique⁹ ». La revue, d'ailleurs, porte le sous-titre évocateur de « rivista di idee ». Les auteurs de *Leonardo* reprennent la poétique du masque de Gourmont, en considérant le masque comme un moyen de protection ou falsification de l'individu, et l'ironie un moyen de dévoilement. Giovanni Papini et d'autres partageront avec Gourmont la conviction de l'interdépendance entre la littérature et la philosophie, de la centralité de l'individu, capable de créer son monde à travers la réification de sa volonté¹⁰. Mais, au-delà de l'intérêt qu'il suscite au niveau philosophique et esthétique, Remy de Gourmont est apprécié en Italie pour ses articles critiques : il est l'un des premiers et plus importants chroniqueurs des nouveautés françaises en Italie. Les échanges entre Gourmont et les revues italiennes sont durables et constants ; un accord d'échange de copies s'établit entre le *Mercure* et *La Voce* (1908-1916) de Papini et Prezzolini¹¹, revue qui montre, en général, un fort intérêt pour la culture française. L'attention des intellectuels italiens pour Gourmont ne s'éteint pas non plus pendant la période avant-gardiste : de nombreux auteurs du *Mercure* participent à *Lacerba* (1913-1915)¹², fondée par Papini et Ardengo Soffici, organe du courant futuriste qui s'éloigne de l'expérience de Marinetti. Comme Alexia Kalantzis le démontre¹³, la lecture de Gourmont influence de façon majeure la construction de cette branche du futurisme italien, notamment dans son refus de devenir une école avec un encadrement et dans la revendication d'une liberté plus large pour l'artiste. Remy de Gourmont lui-même accepte de collaborer¹⁴ à la revue, en suivant les deux italiens dans l'évolution de leur parcours intellectuel, du *vocianesimo* à l'avant-garde.

De leur côté, plusieurs jeunes auteurs italiens font leurs premiers pas dans la presse française grâce à Gourmont et au *Mercure de France* : Ardengo Soffici publie une de ses premières critiques artistiques dans la rubrique « La France jugée à l'étranger », animée par Remy de Gourmont lui-même¹⁵ ; en 1913, grâce à l'intercession de l'auteur français, Giovanni Papini devient le chroniqueur des « Lettres italiennes », rubrique qui

⁸ Voir François Livi, « L'Axe culturel Paris-Florence : *Lacerba* (1913-1915) », in Jacqueline Luet-Despatin, Michel Leymarie, Jean-Yves Mollier (éds.), *La Belle époque des revues*, Caen, Éditions de l'IMEC, 2002, p. 481.

⁹ Laura Schram Pighi, « Henri Bergson e la cultura francese nel *Leonardo* », fac-similé, in Mario Quaranta et Laura Schram Pighi (éds.), *Leonardo. Rivista di idee (Firenze, 1903-1907)*, Sala Bolognese, Forni, 1981, p. 19 : « Gide è ricordato più volte come un compagno di via, Baudelaire è un classico indispensabile, Remy de Gourmont è un continuo termine di riferimento e di polemica ».

¹⁰ Remy de Gourmont, cependant, critique l'intérêt de Papini et du *Leonardo* pour l'occultisme et le mysticisme. Voir « Epilogues. Nouvelles d'Italie », *Mercure de France*, 242, 16 juillet 1907, p. 304-306.

¹¹ Voir Ardengo Soffici, Giuseppe Prezzolini, *Carteggio*, vol I, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1977, p. 95.

¹² François Livi, « L'Axe culturel Paris-Florence : *Lacerba* (1913-1915) », *op. cit.*, p. 485 : « Il suffit de parcourir la liste des collaborateurs de *Lacerba* pour s'en rendre compte. Le groupe du *Mercure de France* y est bien représenté : Apollinaire, Remy de Gourmont, Max Jacob [...] et d'autres encore publient dans la revue florentine ».

¹³ Voir Alexia Kalantzis, *Remy de Gourmont créateur de formes. Dépassement du genre littéraire et modernisme à l'aube du xx^e siècle*, *op. cit.*, p. 596-598.

¹⁴ Lettre de Ardengo Soffici à Giovanni Papini du 10 avril 1910 in Mario Richter (éd.), *Giovanni Papini — Ardengo Soffici, Carteggio*, II, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1999, p. 287 : « Ieri sono stato da R. de Gourmont. Uomo eccellente e fortificante. Mi ha detto che la Voce non l'interessava più affatto, che è contento che prenda un'altra strada: mi ha promesso di collaborare alla nostra rivista — che faremo ».

¹⁵ Qui se cachait derrière le pseudonyme de Lucile Dubois. Voir Jean-François Rodriguez, « La Réception en France de Soffici, écrivain d'art : l'année 1910 », in Diana Ruesch, Bruno Somalvico (éds.), *La Voce e l'Europa. Il movimento de La Voce dall'identità culturale italiana all'identità culturale europea*, Roma, Presidenza del Consiglio dei ministri, 1989, p. 349.

avait été de Ricciotto Canudo¹⁶. L'espace qui lui est accordé sera dédié à la diffusion des œuvres de la jeune génération¹⁷. Entre 1913 et 1918¹⁸, Papini publie dans le *Mercure de France* sept épisodes de la rubrique *Lettres Italiennes*. Dans le premier, en guise de préambule, il déclare que

le nouveau signataire de ces chroniques pourra, étant sur place, être vraiment renseigné sur les forces réelles et vivantes de la littérature italienne. Il croit qu'on ne pourra pas le taxer d'indulgence — son passé et son présent de polémiste excluent tous les soupçons — mais il tiendra à révéler avec sympathie toutes les tentatives nouvelles qui surgiront en Italie. Il portera surtout son attention sur la littérature des jeunes, qui, en ce moment, est la seule qui mérite l'honneur d'être connue et appréciée à l'étranger¹⁹.

Les interventions de Remy de Gourmont sur André Gide

À la mort de Remy de Gourmont, survenue en 1915, Giovanni Papini souligne l'intérêt de son activité critique, à laquelle il reconnaît plus d'importance qu'à l'activité littéraire²⁰. À la fin du XIX^e siècle, les mouvements décadents débute leur opposition à la critique académique, à laquelle ils reprochaient d'être dogmatique et passéiste. En ce cadre, la critique gourmontienne aura une centralité que sa production littéraire n'atteindra jamais. Le *Livre des masques* (Mercure de France, 1896), recueil de portraits critiques, sera très diffusé en Italie, comme les nombreuses citations et comptes-rendus qui lui sont dédiés le démontrent ; le chapitre dédié à André Gide, par exemple, sera repris par Gian Pietro Lucini qui — en écrivant l'un des premiers essais sur Gide dans la revue *Rassegna internazionale* en 1903 — en traduit des longs passages²¹. Papini conclut son nécrologe en rappelant que Gourmont « écrivit dans des revues italiennes : dans la *Rassegna internazionale*, dans le *Marzocco* et dans *Lacerba* de Florence, dans *Flegrea* de Naples²² ».

¹⁶ Lettre d'Ardengo Soffici à Giovanni Papini du 29 janvier 1913, in Mario Richter (éd.), *Giovanni Papini — Ardengo Soffici, Carteggio*, II, op. cit., p. 337 : « Ieri sera ti scrissi una proposta di de Gourmont. Si tratta di questo: Egli mi propone di far le lettere d'Italia al Mercure. Pare sia arrivato a far mettere alla porta Canudo. [...] Mi domanda di trovare qualcuno, ma facendomi capire che volesse lo facessi io. Mi domanda, se non posso, di trovargli qualcuno di terribilmente libero che "uscisse dal centro di Lacerba". Ora io non ho il tempo né la possibilità di farle, ma ho pensato che forse tu potresti accettare l'incarico ».

¹⁷ Maria Pia De Paulis-Dalembert, *Giovanni Papini. Culture et identité*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2007, p. 137 : « Du 16 octobre 1913 au 1^{er} novembre 1918, mis à part l'interruption due à la guerre, Papini néglige [...] la littérature empesée de D'Annunzio, Serao, Pascoli, au profit de la modernité poétique des écrivains qui inscrivent leur travail dans la mouvance modernisatrice ».

¹⁸ La rubrique « Lettres italiennes » de Giovanni Papini paraîtra dans le *Mercure de France* du 16 octobre 1913, 1^{er} février 1914, 1^{er} avril 1914, 1^{er} octobre 1916, 16 mars 1917, 1^{er} novembre 1917, 1^{er} novembre 1918. Giovanni Papini est cité dans le comité de rédaction de la revue dans la quatrième de couverture du 1^{er} août et 1^{er} décembre 1915 ; 1^{er} et 16 janvier, 1^{er} et 16 février, 1^{er} et 16 mars, 1^{er} et 16 avril, 1^{er} et 16 mai, 1^{er} et 16 juin, 1^{er} et 16 juillet, 1^{er} et 16 août, 1^{er} et 16 septembre, 16 octobre, 1^{er} et 16 novembre, 1^{er} et 16 décembre 1916 ; 16 mai, 16 septembre, 1^{er} octobre, 16 décembre 1917 ; 16 mars, 16 mai, 16 août, 1^{er} septembre, 1^{er} octobre, 1^{er} décembre 1918.

¹⁹ Giovanni Papini, « Lettres italiennes », *Mercure de France*, 392, 13 octobre 1913, p. 857.

²⁰ Giovanni Papini, *Ritratti stranieri*, op. cit., p. 123-124 : « Uomo di sopraffina intelligenza e di gusto scelto e scaltrito egli riuscì a creare una poesia che poteva, sulle prime, esser messa accanto a quella di Mallarmé. Ma come creatore non resiste ad una ripetuta lettura. [...] Il suo genio non era là. [...] i libri che contano e perfettamente l'esprimono, furon quelli di critica ».

²¹ Gian Pietro Lucini, « André Gide e il suo *Immoraliste* », *La Rassegna internazionale*, IV, 4, 15 avril 1903, p. 40-53 : « Nel 1891, Remy de Gourmont, quando insisteva sui Cahiers d'André Walter, già avvisava, che l'armonia formale, la compattezza di superficie, la calma, la serenità dovevano essere parate e coperchiate a chiudere un fermento. "André Gide (e dava profezia) è uno spirito romanesco e filosofico della stirpe di Goethe ; fra qualche anno, come abbia riconosciuto l'impotenza del pensiero sul cammino delle cose, la sua inutilità sociale e lo sprezzo ch'ispira, a quell' ammasso di corpuscoli, chiamato Società, lo vedremo indignato ; e, come l'azione anche illusoria gli verrà chiusa, egli si ridesterà armato d'ironia. Questa completerà singolarmente lo scrittore, rappresentando il coefficiente della sua virtù animica". E così fu ».

²² *Ibid.*, p. 128 : « Scrisse in riviste italiane : nella *Rassegna internazionale*, nel *Marzocco* e in *Lacerba* di Firenze, nella *Flegrea* di Napoli ».

Avant d'analyser les quatre interventions que Gourmont dédie à André Gide, il faut rappeler que les rapports entre les deux écrivains ont toujours été turbulents : « alors qu'au départ Remy de Gourmont semblait devoir compter parmi ses amis, il est vite devenu pour lui un objet de haine²³ ». Face aux premiers ouvrages de Gide, Gourmont montre une appréciation profonde et sincère ; dans son *Livre des masques*, il offre un portrait flatteur du jeune auteur, qui — d'ailleurs — venait de débiter sa collaboration avec la maison d'édition du *Mercure de France*²⁴, en reconnaissant en Gide des attitudes et des buts communs, une « fraternité idéale²⁵ ». Gide, de son côté, ne partage pas ces sentiments, en percevant toujours une distance avec son confrère²⁶ ; en 1902, il écrit à Gourmont en exprimant sa désapprobation : « vous êtes un des esprits que j'ai le plus détestés²⁷ », il dit, en l'accusant d'imposer des vérités au lecteur à la place de le guider dans la réflexion²⁸. Les jugements de Gourmont seraient trop nets²⁹, trop froids et détachés, trop sceptiques : « il se pique de ne se passionner jamais³⁰ », dit Gide. Cette même différence est à retrouver dans le ton de la lettre de 1902 : l'écrit de Gide est passionné et intense, comme Gourmont lui-même le souligne dans sa réponse³¹, qui, au contraire, est mesurée et ironique. Cependant, Gide ne cessera jamais d'admirer, tout en le critiquant, le travail de son aîné ; en 1905, par exemple, il note dans son *Journal* : « article de Gourmont sur Rivarol, et excellent "Dialogue des amateurs" ; irritant, exaspérant, — mais excellent³² ». Les quatre interventions de Gourmont sur Gide dans les revues italiennes datent de 1900 et de 1901, c'est-à-dire d'avant la lettre de Gide ; bien loin d'être des éreintements, elles nous montrent le regard que Gourmont porte sur Gide et qu'il propose, par conséquent, aux intellectuels italiens. Dans le numéro du 15 juillet 1900 de *La Rassegna internazionale*, revue pour laquelle Gourmont écrit régulièrement la rubrique « Rassegna francese », il cite, pour la première fois en Italie, le texte gidien *De l'Influence en littérature* (*L'Ermitage*, 1900) en le définissant comme un « joli chapitre de psychologie littéraire³³ ». Le 15 novembre suivant, dans la même rubrique, il publie une courte recension des *Lettres à Angèle* (Mercure de France, 1900) qui réunit en volume les articles critiques de Gide publiés dans *L'Ermitage* entre 1898 et 1899. Il présente le volume comme « un petit recueil de chroniques parisiennes ; cependant, non seulement il est rempli d'esprit, mais il est aussi plein d'idées, je veux

²³ Alain Goulet, « Remy de Gourmont vu par André Gide », *BAAG*, XXXV, 154, avril 2007, p. 205.

²⁴ Il ne quittera les éditions du *Mercure de France* qu'en 1910, à la naissance du comptoir d'édition de la NRF.

²⁵ Remy de Gourmont, *Le Livre des masques*, Paris, Mercure de France, 1896, p. 175.

²⁶ Les raisons de cette distance sont illustrées très précisément par Alain Goulet dans son article « Remy de Gourmont vu par André Gide », auquel nous renvoyons ; nous nous limitons ici à souligner leurs différences — ainsi que leurs similitudes — dans le domaine de la critique.

²⁷ André Gide à Remy de Gourmont, mars 1902, citée dans Alain Goulet, « Remy de Gourmont vu par André Gide », *op. cit.*, p. 215.

²⁸ « Votre *Culture des idées* est un beau livre qui peut-être eut été meilleur s'il eut été moins sûr de lui et s'il eut su laisser plus beau jeu au lecteur », *Ibid.*, p. 216.

²⁹ Voir aussi André Gide, « L'Amateur de M. Remy de Gourmont » (1910), in *EC*, *op. cit.*, p. 231 : « M. de Gourmont, à l'instar de l'encyclopédiste, ne comprend pas, n'admet pas, ne veut pas admettre que toute l'intelligence ne soit pas du côté de la libre pensée, toute la sottise du côté de la religion ; que l'artiste ait besoin de loisir pour son œuvre et que rien n'occupe et ne fatigue l'esprit comme l'examen et le doute ».

³⁰ *Ibid.*, p. 229.

³¹ Remy de Gourmont à André Gide, 18 mars 1902, in Alain Goulet, « Remy de Gourmont vu par André Gide », *op. cit.*, p. 217 : « Votre lettre m'a beaucoup surpris. Je ne vous savais pas si passionné. Il est vrai qu'un tel caractère diffère beaucoup du mien [...] Quoi, de la haine ! C'est aller loin, surtout lorsqu'on doit revenir. Moi je ne vous ai jamais détesté, tout en refusant beaucoup de vos idées ».

³² André Gide, *Journal*, I, 2 décembre 1905, p. 495.

³³ Remy de Gourmont, « Bibliografia. Storia e critica », *La Rassegna internazionale della letteratura e dell'arte contemporanea*, I, 5, 15 juillet 1900, p. 276 : « Grazioso capitolo di psicologia letteraria ».

dire d'idées originales³⁴ ». Gourmont enrichit son commentaire d'un passage traduit en italien, et conclut en soulignant la valeur des écrits critiques gidiens : « ici-là M. Gide dit ce qu'il pense de certains de ses contemporains, sans s'épargner ni dans les louanges ni dans les critiques ; mais toujours poliment. Le ton est celui d'une ironie presque compatissante ; et ce trait convient à un écrivain de la valeur de M. Gide³⁵ ». Il salue la sincérité de Gide, élément fondamental qu'il partage, ainsi que son ironie ; cependant, il reproche aux écrits critiques de Gide presque les mêmes aspects que Gide lui-même reproche à Gourmont : un excès de tiédeur, une attitude trop détachée. Dans le numéro du 5 janvier 1901 de la revue napolitaine *Flegrea*³⁶, Remy de Gourmont donne un bilan de la littérature française dans la première année du nouveau siècle³⁷. André Gide y est cité, encore une fois, parmi les jeunes critiques, auxquels Remy de Gourmont conteste une tiédeur excessive.

Parfois M. André Gide ose une belle page de critique, telle sa brochure *De l'influence en littérature* ; parfois M. Beaunier, M. Mauclair, qui vient de donner *L'Art en silence*, M. Kahn ou M. Mockel analysent avec pénétration un livre nouveau ou le talent d'un poète ; mais il n'y a rien de suivi, rien surtout qui fasse pleine autorité³⁸.

Les *Lettres à Angèle*, que Gourmont avait pourtant appréciées, évidemment ne l'ont pas satisfait ; il considère la production de la jeune critique et, en ce cadre, celle de Gide, encore insuffisante. Toutefois, il faut souligner comment, dans les propos qu'on vient de lire, Gourmont ne cite Gide que pour son activité critique, bien qu'à cette époque il ait déjà publié des œuvres majeures, telles que *Les Cahiers d'André Walter*, *Le Voyage d'Urien*, *Paludes*, *Nourritures terrestres*. Une seule fois il cite André Gide pour son activité littéraire, et presque par hasard : il est parmi les auteurs cités dans un passage tiré de *L'Art en silence*, un recueil de critiques de Camille Mauclair³⁹. Cet intérêt pour l'œuvre critique de Gide, ainsi que l'étrange superposition des jugements des deux écrivains par rapport à leurs attitudes critiques respectives, nous invitent à recadrer les différences énoncées par Gide dans une fondamentale familiarité et similarité d'esprit des deux auteurs : lorsqu'André Gide publie ses *Lettres à Angèle* dans *L'Ermitage*, Francis Vielé Griffin « lui adresse une lettre où [...] le définit le rival de Remy de Gourmont, le penseur du *Mercur*⁴⁰ ». La définition est réussie, dans la mesure où elle exprime à la fois la compétition et la distance qui existe entre les deux écrivains, et la similarité propre à l'idée même de « rivalité ». On peut appliquer au domaine critique la réflexion qu'Alain Goulet propose en conclusion de son article :

³⁴ Remy de Gourmont, « Rassegna francese. Storia e critica », *La Rassegna internazionale della letteratura e dell'arte contemporanea*, I, 13, 15 novembre 1900, p. 45-46 : « Una piccola raccolta di cronache parigine, eppure, non solamente è pieno di spirito, ma anche pieno di idee, intendo dire, d'idee originali ».

³⁵ *Ibid.* : « Qua e là il signor Gide dice ciò che pensa di alcuni contemporanei suoi, senza risparmiarli né nella lode né nella critica ; però sempre garbatamente. Il tono è quello di un'ironia quasi pietosa ; e cotesto tatto si addice ad uno scrittore del valore del signor Gide ». Les *Lettres à Angèle* seront citées encore une fois, par Gian Pietro Lucini, dans l'essai qu'il compose pour *La Rassegna internazionale* (1903) ; il définit les essais des « tentativi di integrazione e ricerche di filosofia, coordinate ad un perché di esistenza ». Dans ce jugement, on retrouve le rapport étroit entre philosophie, littérature et critique préconisé par Gourmont ; *Le Livre des masques* est d'ailleurs cité dans d'autres passages du même article.

³⁶ Fondée par Riccardo Forster en 1899, *Flegrea* mélangeait la littérature, l'art, l'historiographie, l'archéologie, la sociologie, et d'autres domaines encore. Elle avait le but de diffuser à Naples, capitale culturelle du sud de l'Italie, les nouveautés nationales et européennes, en s'assurant aussi la collaboration des intellectuels étrangers.

³⁷ Remy de Gourmont, « La Littérature française en 1900 », *Flegrea*, III, 1 5 janvier 1901, p. 19-31.

³⁸ *Ibid.*, p. 24.

³⁹ Voir Remy de Gourmont, « Rassegna francese », *La Rassegna internazionale*, II, 4, 15 février 1901, p. 260-261. Il cite ce passage pour contester l'affirmation que les symbolistes français aient renié le symbolisme. Cette citation aussi sera reprise par Gian Pietro Lucini dans son article de 1903.

⁴⁰ Pierre Masson, *Note aux « Lettres à Angèle »*, in André Gide, *EC, op. cit.*, p. 956.

Gide et Gourmont ont été tous deux des vigoureux esprits critiques, curieux, des individualistes farouches et des grands émancipateurs [...] Incontestablement ils sont très proches l'un de l'autre et, estime Valérie Michelet, « c'est leur communauté de pensée qui contribuera à les séparer⁴¹ ».

L'activité critique de Gourmont, ainsi que celle de Gide, sont reçues en Italie avec grand intérêt : les deux vont influencer la réflexion naissant autour d'une nouvelle idée de critique.

De la critique idéaliste à la critique comme autobiographie.

Intervention(s) de Remy de Gourmont et d'André Gide sur la critique italienne

Au seuil du XX^e siècle, en Italie, dans le domaine de la critique comme dans le domaine littéraire et artistique, le positivisme est mis en question⁴². Dans les colonnes de *La Critica* (fondée en 1902), Benedetto Croce affirme la primauté du jugement esthétique, en proposant une critique fondée exclusivement sur des paramètres de beauté, indépendante de toute évaluation historique, idéologique, éthique ou biographique. La critique de Croce influencera pendant de longues années des générations d'intellectuels ; cependant, déjà à l'époque de l'énonciation de ses théories, Croce trouve des opposants et, surtout, des « disciples indisciplinés », qui interprètent ses théories de façon plus libre. C'est le cas, par exemple, des auteurs liés à la revue *La Voce*, dont l'esthétique s'éloigne des préceptes de Croce en rétablissant l'importance de l'expérience humaine de l'auteur. « Je n'écris jamais un article d'esthétique, mais je considère toujours l'homme et l'histoire. Je ne sais concevoir rien d'incomplet⁴³ », énonce Scipio Slataper dans son journal. Giovanni Boine, de son côté, rebondit : « Je dis que le jugement esthétique du monde et des activités humaines est une abstraction, un point de vue abstrait et, en tant qu'abstraction, il est incomplet et insuffisant ; je dis que toute chose au monde, même l'œuvre d'art, ne doit pas être jugée selon des critères abstraits, mais selon des critères globalement spirituels et humains⁴⁴ ». Ardengo Soffici, ensuite, en élaborant son esthétique futuriste, revient vers l'autonomie du jugement esthétique, mais hors de tout système préétabli : il nie la stabilité éternelle de l'art pour réaffirmer que « la qualité même du génie consiste dans cette capacité de s'harmoniser avec le moment qu'il vit ou de le modifier grâce à son originalité⁴⁵ ». En général, il est possible d'affirmer que — après avoir quitté, grâce à Benedetto Croce et à l'idéalisme, les strictes règles formelles de la critique positiviste — la critique italienne renouvelle son attention au contexte, ainsi qu'à la psychologie, à l'individualité et à la vie de l'auteur. En ce renouveau, il est possible de retrouver une partie des idées sur la critique partagées par Gourmont et Gide.

⁴¹ Alain Goulet, « Remy de Gourmont vu par André Gide », *op. cit.*, p. 234.

⁴² Giorgio Baroni, *L'Epoca di Croce e del Futurismo*, in *Storia della critica letteraria in Italia*, Torino, UTET, 1997, p. 445 : « In ambito critico il Positivismo detiene salda una supremazia consolidata nelle sedi accademiche e nei relativi organi di stampa [...] è tuttavia la vivacità del decadentismo ad affascinare le menti ».

⁴³ Scipio Slataper, *Appunti e note di diario*, Milano, Mondadori, 1953, p. 141 : « Io sono e non sono crociano [...] non scrivo mai un articolo di estetica, ma sempre bado all'uomo e alla storia. Non so concepire niente se non completo ».

⁴⁴ Giovanni Boine, « Di certe pagine mistiche », *La Voce*, III, 33, 17 août 1911, p. 633 : « Dico che la considerazione estetica del mondo e dell'attività umana, è una astrazione, [...] un punto di vista astratto [...] ma appunto perché astratto, appunto perché astrazione, incompleto ed insufficiente. Dico che ogni cosa nel mondo [...], anche l'opera d'arte dev'esser giudicata [...] non astrattamente ma con globale [...] con complessamente spirituale ed umano criterio ».

⁴⁵ « La qualità stessa di genio [...] consiste appunto in questa facoltà d'intonarsi al color del momento o di modificarlo per un andazzo di originalità », Ardengo Soffici, *Primi principi di un'estetica futurista*, Firenze, Vallecchi, 1920, p. 73-75.

Si Gourmont, de son côté, « refuse l'idée même de critique⁴⁶ », en tant que jugement objectif sur un auteur ou un ouvrage, Gide défend l'existence, dans toutes les œuvres artistiques, d'un noyau pur et ineffable, qui ne peut pas être pénétré. La critique gidienne et gourmontienne auront une attention marquée pour la psychologie de l'homme : l'auteur est « un rendez-vous de problèmes, un "cas" intéressant, auquel l'œuvre sert de révélateur et de possible réponse⁴⁷ ». L'œuvre ne peut pas être jugée dans son noyau artistique fondamental ; l'attention se tourne, donc, vers l'auteur. Gourmont, comme Gide affirment l'originalité du sens esthétique, qui dérive de l'évolution psychophysique de l'individu, de l'interaction entre l'intellect et la sensation.

Une critique du style devait commencer par une critique de la vision intérieure, [...] S'il y avait un art d'écrire, ce serait l'art même de sentir, l'art de voir, l'art d'entendre, l'art d'user de tous les sens, soit réellement, soit imaginativement ; et la pratique grave et neuve d'une théorie du style serait celle où l'on essaierait de montrer comment se pénètrent ces deux mondes séparés, le monde des sensations et le monde des mots⁴⁸.

L'écriture, qui traduit directement la sensation de l'auteur, appelle, donc, le soutien d'un autre individu, le lecteur (ou le critique), qui aura le devoir d'interpréter et comprendre. Cette « posture » nous renvoie inévitablement à la collaboration entre l'auteur et le lecteur souhaitée par André Gide lorsqu'il demande « avant d'expliquer aux autres mon livre, [...] que d'autres me l'expliquent⁴⁹ ». Parallèlement, dans son *Livre des masques*, Gourmont affirme :

L'œuvre d'un écrivain doit être non seulement le reflet, mais le reflet grossi de sa personnalité. La seule excuse qu'un homme ait d'écrire, c'est de s'écrire lui-même, de dévoiler aux autres la sorte de monde qui se mire en son miroir individuel ; sa seule excuse est d'être originale ; il doit dire des choses non encore dites et les dire en une forme non encore formulée. Il doit se créer sa propre esthétique, — et nous devons admettre autant d'esthétiques qu'il y a d'esprits originaux et les juger d'après ce qu'elles sont et non d'après ce qu'elles ne sont pas. Admettons donc que le symbolisme, est même excessif, même intempestif, même prétentieux, l'expression de l'individualisme dans l'art⁵⁰.

L'individualisme de Gourmont, ainsi que celui de Gide, touchent non seulement l'auteur qui fait l'objet de l'analyse critique, mais également le critique lui-même : si l'esthétique de l'écrivain est personnelle, l'esthétique du critique l'est aussi. Et, par conséquent, la critique, étant le fruit d'une perception personnelle et d'une attitude individuelle, parle aussi de la personnalité de son auteur. Comme Gide le déclare en 1905, « c'est l'homme seul qui fait la valeur de la critique. Il n'y a pas de critique intéressante en tant que genre, et il y a des critiques intéressants⁵¹ ». La critique devient autobiographie : « Je lis *À Rebours* — note Gide en 1889 — il y aurait à faire un livre de critique toute subjective [...] je ne parlerais pas du livre lui-même mais de l'impression causée⁵² ». Ces instances subjectivistes s'accordent parfaitement à

⁴⁶ Alexia Kalantzis, *Remy de Gourmont créateur de formes. Dépassement du genre littéraire et modernisme à l'aube du XX^e siècle*, op. cit., p. 603.

⁴⁷ Pierre Masson, *Introduction à André Gide*, EC, p. XXXI.

⁴⁸ Remy de Gourmont, *La Culture des idées*, Paris, Société de Mercure de France, 1900, p. 20.

⁴⁹ André Gide, *RR*, I, p. 259. Sur la posture de Gide face au lecteur voir, entre autres, Daniel Moutote, *André Gide : esthétique de la création littéraire*, Paris, Honoré Champion, 1993, et Jean-Michel Wittmann, *Symboliste et déserteur. Les Œuvres « fin de siècle » d'André Gide*, Paris, Honoré Champion, 1997.

⁵⁰ Remy de Gourmont, *Le Livre des masques*, op. cit., p. 12-13.

⁵¹ André Gide, « Réponse à l'enquête de Georges Le Cardonnell et Charles Vellay », EC, p. 153.

⁵² André Gide, *Journal*, I, février 1889, p. 45.

l'evoluzione della critica operata in Italia dalla giovane generazione intellettuale, e, visto l'interesse di questa generazione per la cultura francese, non è anodino d'entrevedere un rapporto d'influenza. Nel 1906, Papini pubblica *Il crepuscolo dei filosofi*, un recueil di ritratti di filosofi: il dice averli « presi in tanto che degli uomini vivanti e determinati. Ho provato di guardare ciascuno negli occhi, di scoprire il suo animo nascosto⁵³ ». Il introduce il libro affermando: « Il mio libro non ha il fine di informare i miei lettori di ciò che hanno pensato precisamente i filosofi di cui parlo né di fare dei commenti dotti o delle interpretazioni rigorose delle loro filosofie. Questo libro è un pezzo, o un insieme di pezzi, di un'autobiografia intellettuale⁵⁴ ». La critica lascia il suo ruolo di spiegazione e di divulgazione, per diventare il luogo dell'espressione della personalità⁵⁵. L'influenza del discorso di Gourmont, come di quello di Gide, è evidente. La nuova critica caratterizzata da uno stile sconsueto, inorganico, talvolta persino contraddittorio: fondata su caratteri individuali, essa non crea un sistema, ma, al contrario, produce un insieme di informazioni non strutturato: « il rifiuto di tutto sistema si riflette in primo luogo nella critica letteraria di Papini che, come Gourmont, rifiuta l'idea stessa di critica. Le maschere gourmontiane servono allora di modello a una nuova forma di critica⁵⁶ ». La forma del ritratto critico alle tinte liriche e personali, sul modello del *Libro delle maschere*, ma arricchito da un'autobiografismo e da un'ironia che ricorda piuttosto le *Lettere ad Angèle*, diventa ricorrente nella produzione dei giovani intellettuali italiani. Introducendo i testi di un altro recueil, intitolato *Ventiquattro cervelli* (1913), che porta il sottotitolo di « saggi non critici », Papini precisa i caratteri della forma critica che lui è in corso di realizzare.

Il s'agit di vingt-quatre articles sur vingt-quatre hommes. [...] Parmi eux il y a des poètes, des philosophes, des fantômes imaginaires et des scientifiques, des mystiques et des peintres, mêlés sans se préoccuper des groupes et des hiérarchies. [...] il y en a certains que j'écrirais à nouveau tels quels aujourd'hui, et d'autres que je changerais volontiers. Il y a, en somme, une petite partie de mon activité éparpillée, prise telle quelle, sans soucis d'ordre et de cohérence. [...] La seule unité de ce livre — si on veut trouver à tout prix quelque chose qui ressemble à l'unité — est dans le fait [...] qu'il s'agit ici de vingt-quatre cerveaux examinés par un seul cerveau, qui, malgré ses mutations, garde une cohérence dans sa façon de comprendre les choses. [...] Ils sont tous, donc, des essais passionnés, subjectifs, partiels, même lyriques parfois; ils ne sont pas des essais critiques. C'est-à-dire qu'ils peuvent plaire surtout à ceux qui tiennent à connaître moi-même à travers ce que je dis des autres⁵⁷.

⁵³ Giovanni Papini, *Il crepuscolo dei filosofi*, Firenze, Vallecchi, 1921 [1906], p. 9: « Presi come uomini vivi e determinati. Ho cercato di guardar bene negli occhi a ciascuno, di scoprire la sua anima nascosta ».

⁵⁴ *Ibid.*, p. 7: « Il mio libro non ha l'intenzione né di informare i miei lettori di ciò che hanno pensato precisamente i filosofi di cui parlo né di fare dei commenti dotti o delle interpretazioni rigorose delle loro filosofie. Questo libro è un pezzo, o un insieme di pezzi, di un'autobiografia intellettuale ».

⁵⁵ Pierre Masson, *Introduction à André Gide, EC*, p. LVII: « [Gide] se faisant critique à son tour, il se refuse aussi à jouer les prêtres et les professeurs, n'apportant ni vérité ni information, soulignant seulement les questions qu'il découvre, mais posant du même coup sa présence derrière elles ».

⁵⁶ Alexia Kalantzis, *Remy de Gourmont créateur de formes. Dépassement du genre littéraire et modernisme à l'aube du XX^e siècle*, op. cit., p. 603.

⁵⁷ Giovanni Papini, *Ventiquattro cervelli. Saggi non critici*, Milano, Studio editoriale lombardo, [1913] 1917, p. v-vi. « Sono ventiquattro articoli su ventiquattro uomini [...] Vi son dentro poeti filosofi, fantasmi immaginari e scienziati, mistici e pittori, mescolati senza cura di raggruppamenti e di gerarchie. [...] ve ne son di quelli che riscriverei oggi tali e quali e altri che muterei volentieri. V'è, insomma, una piccola parte della mia attività sparpagliata, presa così com'è, senza preoccupazioni di ordine e coerenza. [...] L'unica unità di questo libro, — se proprio si vuole a tutti i costi qualcosa che somigli all'unità — sta nel fatto [...] che si tratta qui di ventiquattro cervelli di uomini esaminati da un cervello solo, il quale, attraverso i suoi mutamenti, ha pur qualcosa di costante nel suo modo di capire. [...] Son dunque, quasi tutti, saggi passionali, soggettivi, parziali, lirici, in un certo senso, e

La critique cesse d'être le portrait d'un ouvrage, semble devenir le portrait d'un auteur, mais elle est, au final, le portrait de l'âme du critique. Nous nous sommes concentrés ici sur les œuvres critiques de Giovanni Papini, mais nous pourrions élargir la confrontation aux ouvrages d'autres auteurs, comme ceux d'Ardengo Soffici, de Giuseppe Prezzolini ou de Gian Pietro Lucini. Dans ce cadre, les propos de Gourmont et Gide, qui sont reçus en Italie en deçà des conflits qui les séparent, marquent profondément la critique italienne du début du siècle, en contribuant à son renouvellement pour les années à venir.

non critici. Vale a dire ch'essi possono far piacere e comodo soprattutto a quelli che tengono a conoscere me attraverso quel che dico degli altri ».

« Verba volant, scripta *mutant* » : la pratique de la réécriture comme forme de (re)création littéraire

Nicolò Zaggia
Université de Bologne
DESE

Pour citer cet article : Nicolò Zaggia, « “Verba volant, scripta *mutant*” : la pratique de la réécriture comme forme de (re)création littéraire », in *Dialogues Mulhousiens*, n° 3, *Intervention(s)*, Journées Doctorales des Humanités 2018, sous la direction d’Inkar Kuramayeva et Régine Battiston, janvier 2019, p. 149-157 (version en ligne, <http://dialogues.hypotheses.org/>).

Résumé

Quels sont les facteurs qui permettent à un texte d’entrer dans l’histoire littéraire d’un pays ? Une fois admis dans cette tradition, est-ce qu’il est possible d’identifier l’élément qui détermine l’unicité de cette œuvre à l’égard des autres parutions précédentes et futures ? Celles-ci ne sont qu’une partie des questions que l’on cherchera à creuser à travers cet article, qui se propose de rechercher les caractéristiques de l’originalité poétique. À travers les études proposées par Ferdinand de Saussure, Michael Bakhtine, Julia Kristeva, Gérard Genette, Michael Riffaterre et Harold Bloom, nous analyserons l’ensemble des facteurs qui peuvent accorder un état d’unicité à toute œuvre littéraire. Nous proposerons également un exemple concret, à chaque concept présenté, afin de rapprocher l’étude académique, de la pratique de la lecture quotidienne.

Mots-clés : réécriture, théorie littéraire, XX^e siècle, études littéraires.

Abstract

“Verba volant, scripta *mutant*”: the Activity of Rewriting Understood as Literary (Re)creation

What is the main factor that lets a text enter the literary history of a country? Once this question is answered, is it possible to determine the element that makes one text unique in comparison to all the previous and further production? Those are only some of all the subjects that will be analyzed in this paper, whose aim is to find the characteristics of the poetical unicity. Throughout the studies of Ferdinand de Saussure, Julia Kristeva, Gérard Genette, Michael Riffaterre et Harold Bloom, I will take a look at those aspects that grant the status of “literature” to one single text. I will even propose a concrete example to every theory presented in order to link the academical approach to literature to the praxis of reading experienced in everyday life.

Keywords: rewritings—literary theory—20th century—literary studies.

À la base de cette contribution il y a la volonté d'enquêter sur un aspect fondamental en rapport aux études littéraires, qui est le concept de réécriture. Pourquoi un écrivain devrait-il décider de reprendre et réélaborer de près le même sujet traité par quelqu'un d'autre, dans un passé plus ou moins éloigné, en le reproposant filtré par son esthétique personnelle ? Les motivations admises pour répondre à cette question sont infinies. Cependant, malgré la pluralité de celles-ci, on pourrait partir de l'hypothèse selon laquelle tout phénomène de réécriture se fonde sur la prise de conscience qu'un texte donné exerce une certaine influence par rapport à la culture dans laquelle il a été conçu, et par rapport au moment historique de sa parution. Face à cette affirmation, on pourrait pourtant se demander : quel est le facteur qui permet à une séquence de mots d'entrer dans le panthéon de l'histoire littéraire¹ ?

Les réflexions proposées à l'égard de cette question, ne sont pas toujours bienveillantes : Antoine Lavoisier, par exemple, en 1789 affirmait : « rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme² ». Cette constatation, qui cache par sa prétention d'objectivité une mélancolie enracinée, déterminerait la non-existence du rôle du génie créateur, et par conséquent de tout processus créatif. En poussant cette conception jusqu'au bout, en ce qui concerne le domaine des études littéraires, chaque ouvrage occupant une place en relief dans l'histoire des lettres d'un pays, ne serait pas l'expression d'une sensibilité particulière, mais le mélange de tous les *inputs* que les écrivains ont reçus — d'une façon plus ou moins consciente — pendant leur vie, ou pour le dire à travers les mots de Barthes : « ce qu'il y a derrière le papier, ce n'est pas le réel, le référent, c'est la Référence, la "subtile immensité des écritures"³ ».

Or, la théorie littéraire a beaucoup travaillé cet aspect de la production textuelle, et elle a nuancé cette négation totale du rôle de l'imagination. Toutefois, la complexité des analyses proposées par la pluralité de voix qui rejoignent ce discours, nous oblige à nous questionner continuellement à ce sujet. Loin de vouloir trouver une solution définitive à cette problématique nous proposerons un parcours visant à éclaircir le rapport entre écrivain et tradition littéraire, en reprenant les réflexions des principaux spécialistes en ce domaine au XX^e siècle.

Il serait erroné d'associer la pratique de la réécriture à une pratique de production textuelle disjonctive, visant à conférer le statut d'œuvre d'art à un texte, en l'opposant à la valeur d'un autre texte qu'on appellerait « source » ; au contraire, à la base de la reprise littéraire il y a la volonté de créer, d'une façon plus ou moins explicite, des ponts entre les textes. Ce type de rapport a été défini par les spécialistes à travers le terme intertextualité⁴. Un concept aussi large que compliqué, qui a investi, au fur et à mesure, l'étude de chaque phase de la création littéraire : de la conception du texte, jusqu'au moment de lecture⁵.

Ferdinand de Saussure ouvre, à travers ses études, ce chemin d'analyse. Il faut avouer qu'à la base de la pensée saussurienne il n'y a pas exactement la volonté de déterminer la source de l'originalité de chaque auteur. Les recherches qu'il propose

¹ Face à cet aspect, Giuliana Benvenuti et Remo Ceserani proposent une analyse très intéressante des facteurs réels (économiques ou politiques), qui influencent l'entrée d'un ouvrage dans le marché littéraire. Voir « Questioni di scala » dans Giuliana Benvenuti et Remo Ceserani, *La letteratura nell'età globale*, Bologna, Il Mulino, 2012.

² André Lavoisier, *Traité élémentaire de Chimie*, Paris, Cuchet, 1793, p. 140-141.

³ Roland Barthes, *s/z*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, p. 129.

⁴ C'est Julia Kristeva qui forge ce terme, qui est ainsi employé pour décrire spécifiquement les écrivains rattachés aux avant-gardes littéraires du XIX^e, perçus par la critique comme les premiers à avoir compris ce processus d'influences chez les auteurs.

⁵ « Lecture et intertextualité, parcours de la reconnaissance », dans *Parcours de la reconnaissance intertextuelle: approches interdisciplinaires de la lecture: séminaire de recherche*, Centre interdisciplinaire de recherche sur les langues la lecture et l'élaboration de la pensée (éd.), Reims, Presses universitaires de Reims, 2006, p. 5.

concernent en fait les éléments constitutifs de la langue, et le rapport qu'elle entretient avec sa composante référentielle. Toutefois, le lien qui se crée entre les signes linguistiques — composés à leur tour par les concepts de signifié (la représentation mentale d'une chose) et signifiant (l'« image acoustique » d'un mot⁶), et les signes littéraires, nous oblige à interroger la nature eidétique de ce qu'on appelle « littérature ». D'après Saussure, ce qui résulte de l'activité de l'écriture ne doit pas être perçu comme un « conteneur de sens », mais il doit être envisagé comme l'espace qui permet la création d'une gamme de relations⁷ ; des relations qui s'organisent par rapport à l'axe paradigmatique de la langue (l'axe sur lequel se fondent tous les choix des termes de la chaîne syntagmatique). Étant donné que plusieurs termes ont un sens proche, il est toujours possible de remplacer un mot par un autre mot, dont la valeur est la même : le processus d'association qui règle cette alternance est tout à fait personnel, et il ne suit pas d'ordre précis : « La langue est un système de signes exprimant des idées, et par là, comparable à l'écriture, à l'alphabet des sourds-muets, aux rites symboliques, aux formes de politesse, aux signaux militaires, etc. Elle est seulement le plus important de ces systèmes⁸ ».

De plus l'aspect fictionnel du langage nous permet de comprendre comment les paroles employées dans toute narration se réfèrent purement à la propriété syntagmatique (le fait de placer les termes dans un énoncé par le biais d'un ordre conforme aux lois du langage) de ce système : les mots qui composent le vocabulaire d'une langue n'ont pas de sens propre, mais ils existent grâce aux relations qu'ils entretiennent les uns avec les autres. Dans le cas plus spécifique de la production littéraire, étant donné que les mots ont donc seulement cette valeur conventionnelle, le choix de la structure textuelle faite par un auteur se fonde sur le réseau composé par l'ensemble d'intrigues, de formes, des personnages, des phrases qui ont été employés aussi par des écrivains précédents. Or, si nous concevons l'histoire littéraire d'une façon synchronique — donc en l'envisageant à partir de son évolution temporelle — chaque auteur doit prendre en considération deux systèmes : d'un côté le système plus général de la langue perçue comme structure, et de l'autre côté le système spécifique appartenant au domaine de la littérature⁹. Par exemple, un auteur contemporain qui écrit un conte traitant l'histoire d'une jeune fille, qui déménage dans un vieux château, et qui se trouve au fil de la narration enfermée dans le grenier de celui-ci, montre aux yeux du lecteur la connaissance par l'écrivain du genre gothique du XIX^e siècle. Cependant, cette connaissance n'a rien de purement mimétique par rapport au réel, mais elle fait référence au système linguistique à partir duquel la littérature est forgée. Cette conception sera à la base de toutes les réflexions suivantes, à propos de ce sujet, et ici nous nous référons spécifiquement à Barthes qui souligne le fait que l'ouvrage littéraire en soi, fait plutôt référence à cette idée de système de la langue, avec toutes ses implications culturelles possibles, plutôt qu'au rapport avec la réalité.

Toujours à l'égard de l'intrusion du réel, et plus spécifiquement du *background* culturel du lecteur dans le processus cognitif de la lecture, le critique russe Bakhtine, ajoute une précision ultérieure. Issu du formalisme russe, Bakhtine met en exergue à travers ses travaux le fait que chaque texte, au-delà des rapports qu'il peut entretenir avec les autres productions littéraires, se situe dans un cadre culturel spécifique qui

⁶ Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1972, p. 97 et suivantes.

⁷ Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Éditions du Seuil, 1998, p. 142-144.

⁸ Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, op. cit., p. 33.

⁹ Graham Allen, *Intertextuality*, London and New York, Routledge, 2011, p. 11.

reflète aussi une évolution sociale précise. Dans ce sens-là, le texte en question ne se met pas seulement en rapport avec les autres productions littéraires antérieures, mais il assume aussi une valeur dialogique par rapport au destinataire, et en fonction du cadre contextuel¹⁰. C'est pour cette raison qu'une notion clé à l'aube de la méthode bakhtinienne est le concept de dialogisme, et donc le mouvement d'aller-retour qu'il est possible de relever dans tout acte communicatif, et qui — pour le dire avec les mots de Todorov — « saisit le langage non seulement dans des formes produites, mais aussi à travers les forces productrices¹¹ ». Le point de départ du dialogisme est la polyphonie (caractérisée d'après le critique par une valence descriptive), et donc la pluralité des voix qui participent à la narration dans le cadre de la fiction romanesque¹² (perçue par Bakhtine comme le seul véritable genre littéraire révolutionnaire¹³). L'unité minimale de la polyphonie pour réaliser le dialogisme c'est l'*utterance*, l'énonciation (toujours considérée dans sa nature sociale¹⁴), parce que précisément dans les caractéristiques particulières des composants du discours on voit les modifications et les changements de sens. À partir de l'*utterance*, il y a plusieurs types de rapports dialogiques qui peuvent s'instaurer dans un texte : il existe des rapports à l'intérieur d'un même énoncé, ou bien entre des énoncés différents, des rapports entre les styles de la langue, des rapports entre nous et notre énoncé, et enfin des rapports avec des images prises dans d'autres arts¹⁵. Pour rapprocher cette lecture théorique à un exemple concret, on peut affirmer que, si nous comparons les descriptions des châtiments contenues dans des récits de guerre appartenant à des époques différentes, nous voyons que même si le sujet de ces textes est le même, la pratique belliqueuse, les contraintes historiques et sociales influencent la perception, chez le lecteur, de la matière littéraire présentée. De cette manière il serait impossible, par exemple, pour une personne ayant vécu au XIX^e siècle de comprendre jusqu'au bout la portée tragique de l'emploi des armes chimiques pendant la Première, et surtout Seconde Guerre mondiale. Plus spécifiquement, les descriptions proposées par un auteur comme Robert Antelme, rescapé d'un camp de concentration nazi, sur la déshumanisation des prisonniers restent donc accessibles seulement aux gens qui ont connu d'une façon directe ou indirecte l'expérience en question, puisque tout à fait nouvelle par rapport à l'expérience de la guerre que l'humanité pouvait avoir connue autrefois.

Il y a deux ans, durant les premiers jours qui ont suivi notre retour, nous avons été, tous je pense, en proie à un véritable délire. Nous voulions parler, être entendus enfin. On nous dit que notre apparence physique était assez éloquente à elle seule. Mais nous revenions juste, nous ramenions avec nous notre mémoire, notre expérience toute vivante et nous éprouvions un désir frénétique de la dire telle quelle. Et dès les premiers jours cependant, il

¹⁰ Mikhail Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 2004, p. 349 : « Tant les éléments eux-mêmes, dans l'ensemble de l'image, du motif, du sujet, que les fonctions littéraires et idéologiques de tout ce voisinage, changent radicalement, selon les divers stades de leur évolution. Derrière ce voisinage, comme derrière un signe extérieur, se dissimule avant tout une certaine forme du sentiment du temps et une certaine relation au monde de l'espace, c'est-à-dire, un certain chronotope ».

¹¹ Tzvetan Todorov, *Mikhail Bakhtine. Le Principe dialogique. Suivi de : Écrits du Cercle de Bakhtine*, Paris, Éditions du Seuil, 1981, p. 36.

¹² Cet aspect sera traité par Bakhtine dans son ouvrage concernant la poétique de Dostoïevski, où il met en exergue le fait que les personnages proposés par l'écrivain russe ne sont pas soumis à la figure du narrateur, mais ils agissent d'une façon tout à fait autonome. Michael Bakhtine, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1998, p. 31.

¹³ Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, op. cit., p. 129.

¹⁴ Voir l'essai concernant l'application de la méthode en linguistique Valentin Voloshinov et Michael Bakhtine, *Le Marxisme et la philosophie du langage: essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*, Paris, Éditions de Minuit, 1977.

¹⁵ Michael Bakhtine, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 241-242.

nous paraissait impossible de combler la distance que nous découvrons entre le langage dont nous disposions et cette expérience [...]. À peine commençons-nous à raconter que nous suffoquions. À nous-mêmes, ce que nous avions à dire commençait alors à nous paraître inimaginable¹⁶.

Cet aspect est donc d'importance vitale dans les cas des réécritures, qui peuvent modifier leur impact au niveau politique et social, lorsque l'écrivain ne prend pas en considération les changements contextuels advenus au long du temps.

La déclinaison d'un texte par rapport à la culture de référence de l'auteur compose aussi l'idée pivot des critiques rédigées par Julia Kristeva, qui part des analyses bakhtiniennes pour mieux décrire le cadre contextuel qui influence chaque production poétique. L'élément qui change entre Bakhtine et Kristeva concerne de près le choix du sujet analysé : lorsque le critique russe mettait à la base de ses réflexions la subjectivité de l'auteur, avec Kristeva s'opère un glissement vers les notions abstraites de texte et textualité :

L'établissement du statut spécifique du mot dans les différents genres (textes) comme signifiant des différents modes d'intellection (littéraire) place l'analyse poétique au point névralgique des sciences « humaines » aujourd'hui [...]. Étudier ce mot (comme complexe sémique) avec les autres mots de la phrase, et retrouver les mêmes fonctions (relations) au niveau des articulations de séquences plus grandes¹⁷.

Les mots qui composent chaque production littéraire, ne créent pas seulement un lien entre l'auteur et le destinataire (un rapport que Kristeva définit par le terme « axe horizontal »), mais ils existent aussi hors des textes en question, et ils se réfèrent à une situation sociolinguistique particulière (l'« axe-vertical »), vécue par l'auteur et par son groupe social¹⁸. C'est donc pour cette raison que le sens que les mots assument chaque fois qu'on les emploie est seulement temporaire, mais il se rattache toujours à ce que le critique, et Barthes aussi, avaient appelé géno-texte¹⁹ ; un concept qui envisage « la productivité du texte dans les dérapages du signifiant du point de vue du scripteur et dans le jeu avec le sens pour le lecteur²⁰ ». L'aspect intéressant, à l'aube de cette vision, est que tout texte serait donc une réécriture, ou pour le dire avec les mots de Kristeva « tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est une absorption et une transformation d'un autre texte²¹ ». De cette façon, comme les mots sont descriptifs d'un instant diachronique spécifique, le « monde » aussi reconferme continuellement l'unicité de chaque période grâce aux textes parus à un moment précis, en faisant devenir l'ensemble social un ensemble textuel²². Le fait de lire, par exemple, un roman comme *Voyage au centre de la terre* pourrait évoquer chez un lecteur contemporain, les atmosphères typiques d'un roman de science-fiction, alors qu'un regard plus attentif, verrait dans les événements qui composent ce récit, la reprise de certaines étapes fondamentales par rapport à l'évolution de la pensée scientifique de cette période-là — et nous nous référons notamment à l'étude des effets du son, de la

¹⁶ Robert Antelme, *L'Espèce humaine*, Paris, Gallimard, 1957, p. 9.

¹⁷ Julia Kristeva, *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1995, p. 84.

¹⁸ Peter Vaclav Zima, *Manuel de sociocritique*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 138-142.

¹⁹ Julia Kristeva, *La Révolution du langage poétique. L'Avant-garde à la fin du XIX^e siècle : Lautréamont et Mallarmé*, Paris, Éditions du Seuil, 1974, p. 83-86.

²⁰ « Lecture et intertextualité, parcours de la reconnaissance », dans *Parcours de la reconnaissance intertextuelle : approches interdisciplinaires de la lecture : séminaire de recherche*, op. cit., p. 7-8.

²¹ Julia Kristeva, *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, op. cit., p. 146.

²² Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, op. cit., p. 128.

géologie, de la lumière et de l'archéologie²³. Des thématiques qui étaient pourtant évidentes pour un lecteur instruit, ayant vécu à la même époque que Verne.

C'est toujours par rapport au choix du sujet traité dans l'ouvrage littéraire que s'impose la pensée critique de Gérard Genette. Avec Genette on passe du rapport entre texte — contexte — auteur, à une étude plus spécifique du système ; c'est dans ce cadre que Genette théorise le concept de transtextualité. La finalité de ce terme c'est d'englober tous les types de relations entre textes. Plus spécifiquement, par rapport à la transtextualité, Genette émet l'hypothèse d'une échelle de relations possibles parmi lesquelles on trouve l'intertextualité, la paratextualité, la métatextualité, l'hypertextualité et finalement l'architextualité. L'intertextualité est envisagée comme la coprésence d'un texte dans un autre texte ; cette liaison peut être littéraire ou non-littéraire, explicite ou implicite, et en fonction du croisement de ces caractéristiques, elle prend la forme de la citation²⁴ (encadrée par des guillemets, ou en italique, reportant la référence précise, ou pas, mais toujours très facilement repérable dans le texte), la forme du plagiat²⁵, moins explicite ou canonique, et finalement la forme de l'allusion « c'est-à-dire d'un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions, autrement non recevable²⁶ ».

Le paratexte concerne le rapport entre texte et livre :

Titre, sous-titre, intertitres ; préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos, etc. ; notes marginales, infrapaginales, terminales ; épigraphes ; illustrations ; prière d'insérer, bande, jaquette, et bien d'autres types de signaux accessoires, autographes ou allographes, qui procurent au texte un entourage (variable) et parfois un commentaire, officiel ou officieux, dont le lecteur le plus puriste et le moins porté à l'érudition externe ne peut pas toujours disposer aussi facilement qu'il le voudrait et le prétend²⁷.

La métatextualité concerne la critique, l'hypertextualité vise à étudier les liens entre hypertextes et hypotextes²⁸, et finalement à travers le terme architextualité, Genette

²³ À ce propos, voir la contribution de Béatrice Didier « George Sand — Jules Verne et la science-fiction. *Voyage au centre de la terre* et *Laura ou le voyage dans le cristal* », dans « George Sand, *Laura le voyage dans le cristal* », avec la collaboration de Nicolò Zaggia, actes des Seminari Pasquali, 2014 (à paraître).

²⁴ À propos de l'histoire de la citation, voir l'étude de Antoine Compagnon, *La Seconde main ou le Travail de la citation*, Paris, Éditions du Seuil, 1979.

²⁵ L'aspect intéressant par rapport au plagiat c'est qu'il prévoit l'intrusion d'une question juridique, liée à l'idée de propriété, dans le cadre des études littéraires. Cette thématique représente un sujet fascinant par rapport à l'intertextualité, puisque la crainte de l'appropriation illégitime d'un ouvrage d'autrui s'impose comme contrainte inévitable dans tout essai de coexistence littéraire. Plusieurs auteurs ont proposé des réflexions à l'aube de cela, mais évidemment nous n'avons pas les moyens ici de développer cette question. Il suffira de citer Barthes pour voir comment la littérature tout court peut être envisagée comme un plagiat généralisé : « Dans la littérature, tout existe : le problème est de savoir où », Roland Barthes, *Le Bruissement de la langue*, Paris, Éditions du Seuil, 1984, p. 330 ; ou Borges qui écrit dans la première de ses fictions « la conception du plagiat n'existe pas : on a établi que toutes les œuvres sont l'œuvre d'un seul auteur, qui est intemporel et anonyme », Jorge Luis Borges, *Fictions*, Paris, Gallimard, 1983, « Folio », p. 24.

²⁶ Gérard Genette, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1992, p. 8. La valeur de l'allusion est d'ordre principalement sémantique : similairement à la citation elle renvoie à un texte antérieur, sans cependant remarquer d'une façon très évidente son hétérogénéité par rapport au texte dérivé. Généralement l'allusion ne fait pas référence à un texte précis, mais plutôt à une constellation de textes.

²⁷ *Ibid.*, p. 10.

²⁸ Dans *Palimpsestes*, Genette mène un discours très approfondi par rapport au concept d'hypertextualité, surtout à l'aube de la différence qu'il est possible de repérer entre hypertextualité, et intertextualité, deux concepts qui sont fréquemment confondus. L'intertextualité indique la coprésence d'un texte A dans un autre texte B, alors que l'hypertextualité concerne la dérivation d'un texte B, issu d'un texte qu'on pourrait définir « source » A, qui n'est pas forcément présent dans le texte d'arrivée B. De cette façon, l'intertexte et l'hypertexte ne sont plus interminables, mais déterminés et repérables : « le fait rhétorique commence là où je puis comparer la forme de ce

conçoit les relations, les plus subtiles, qu'il est possible de repérer entre textes différents²⁹. Il est donc intéressant de noter que selon le critique, un texte peut émerger dans d'autres textes par le biais d'autres phénomènes que la simple intertextualité. Au contraire il y aurait d'autres éléments qui rendraient possible la transcendance textuelle. Déjà la possibilité de relier des œuvres différentes à travers l'emploi du matériel critique permet d'envisager les rapports entre ouvrages d'une façon tout à fait différente et élargie. En tout cas, d'après Genette, c'est l'architextualité qui représente la liaison la plus abstraite et compliquée, puisqu'elle peut se présenter sous forme implicite ou abstraite. En ce qui concerne l'architextualité, c'est le lecteur qui parvient à recouvrir une place privilégiée par rapport à l'idée d'influence, étant donné que c'est seulement à partir de son bagage culturel, que le texte peut rendre réelles des liaisons possibles avec d'autres ouvrages littéraires. C'est le cas, par exemple, du *Nom de la rose* d'Umberto Eco : derrière l'enquête policière finalisée par la découverte de l'identité d'un assassin de moines, qui compose le noyau narratif autosuffisant de l'histoire, l'écrivain italien propose à son lecteur un labyrinthe de citations, composées par des imprécisions historiques voulues aussi, qui se rattachent à des écrits d'autres écrivains, en formant ainsi le deuxième degré de lecture du roman³⁰.

Une vision qui change légèrement par rapport aux analyses rappelées jusqu'ici, mais qui reprend ce dernier élément de la critique de Genette, c'est la conception d'intertextualité proposée par Michael Riffaterre, qui vise à rechercher l'unicité de chaque texte littéraire³¹, au lieu d'analyser la ressemblance de chaque production écrite avec un corpus textuel plus élargi. Les travaux de Riffaterre en critique littéraire se chevauchent avec ses études par rapport au structuralisme, au poststructuralisme, à la sémiotique, à la psychanalyse, et ils concernent de près le processus de réception de l'œuvre littéraire. Riffaterre accorde en fait l'attention de ses études à la recherche de l'élément attestant l'unicité de chaque texte, et donc l'élément capable de créer chez le lecteur le sentiment de dépaysement qui caractérise l'expérience de la lecture. Cette démarche n'exclut pas cependant la notion d'intertextualité communément perçue, qui devient ici l'élément collant entre le texte lui-même et l'inter-texte³². L'inter-texte se compose pour le critique de l'ensemble des textes qu'un lecteur doit avoir lu, afin de comprendre un ouvrage littéraire, ou bien, pour le dire avec les mots du penseur :

L'ensemble des œuvres qu'un lecteur peut rapprocher de celui qu'il a sous les yeux, l'ensemble des passages que lui rappelle tel morceau [...]. Ainsi compris, l'intertexte varie selon le lecteur : les passages que celui-ci réunit dans sa mémoire, les rapprochements qu'il fait, lui sont dictés par l'accident d'une culture plus ou moins profonde plutôt que par la lettre du texte³³.

D'après Riffaterre, il est possible de repérer deux types d'inter-textes : l'inter-texte obligatoire, qui recouvre une fonction essentielle par rapport à la compréhension, et l'inter-texte aléatoire, qui ne sert qu'au repérage des références cachées, mais dont la connaissance ne véhicule pas l'intelligibilité du texte. Il est important de souligner que le critique ne juge jamais l'objectivité des rapprochements, mais il enquête leur

mot ou de cette phrase à celle d'un autre mot ou d'une autre phrase qui auraient pu être employés à leur place, et dont on peut considérer qu'ils tiennent lieu », Gérard Genette, *Figures*, 1, Paris, Éditions du Seuil, 1966, p. 210.

²⁹ *Ibid.*, p. 7-14.

³⁰ Voir Franco Forchetti, *Il segno e la rosa: i segreti della narrativa di Umberto Eco*, Roma, Castelvechi, 2005.

³¹ Michael Riffaterre, *Text Production*, Columbia University Press, 1985, p. 2-6.

³² Michael Riffaterre, « Compulsory reader response the intertextual drive », in Michael Worton, Judith Still (dir.) *Intertextuality: theories and practice*, Manchester, Manchester University Press, 1990, p. 56-78.

³³ Michael Riffaterre, « La Trace de l'intertexte », *La Pensée*, n° 215, Paris, Éditions sociales, octobre 1980, p. 4.

pertinence pour le sens profond du texte en question. Cette connaissance présupposée, qui se présente comme un effet de la lecture³⁴, se relie aussi à une réflexion autour de la sémantique des mots : les termes qui composent un texte ne font pas référence seulement à la composante mimétique du réel (un aspect qui avait déjà été mis en question par Saussure), mais ils entretiennent des liens avec d'autres concepts sur le plan symbolique³⁵. Cet aspect est très évident, par exemple, dans le domaine de la poésie. Le fait de lire un poème comme l'*Albatros* de Baudelaire, nous oblige à mettre en discussion la connaissance que nous possédons de la réalité, puisque le sens des mots employés cache un signifié plus profond qui représente, par ailleurs, le vrai sujet du texte lui-même. Ainsi, c'est seulement à travers une activité de réinterprétation qu'il est possible pour le lecteur de comprendre le lien qui se crée entre les images évoquées par le poème, et la poétique du poète.

Les théories qu'on a présentées jusqu'ici soulignent l'importance du contexte social et du lecteur par rapport à l'imaginaire de chaque auteur. C'est Harold Bloom qui fait un pas en avant en mettant en relation la notion de texte avec l'idée d'originalité poétique de l'écrivain. D'après lui, la reprise de textes écrits précédemment représente pour toute pratique poétique une contrainte inévitable. Toutefois, cette contrainte ne produirait pas d'impasse, car il y aurait toujours, chez chaque écrivain, la volonté de trouver le moyen pour se détacher des productions passées qui empiètent sur ses écrits présents. De plus, en accomplissant cette tâche, l'auteur se trouverait dans la situation de devenir à son tour une matrice littéraire pour des réécritures futures. C'est pour cette raison qu'il propose les pratiques de *misreading* et de *misinterpreting*. Ces deux pratiques ne restent pas reliées à un cadre purement théorique, mais au contraire leurs phases sont décrites d'une façon très détaillée, et se rattachent étroitement à la formulation psychologique de chaque auteur qui les met en pratique³⁶. D'après Bloom, le seul point en commun mettant en relation chaque personnalité qui décide d'écrire, c'est le sentiment d'angoisse : l'angoisse de ne pas parvenir à échapper au fantasme de l'influence.

L'angoisse peut être intériorisée par l'écrivain ou pas, en fonction du tempérament et des circonstances, relativement à des éléments qui sont rarement importants : le vrai poème c'est l'angoisse accomplie. L'« influence » c'est une métaphore qui implique une série de relations à la fois connectées à l'imagination, au temps, à la composante spirituelle et psychologique — des relations qui sont finalement toutes sur la défensive. Ce qui reste très important [...], c'est que l'angoisse de l'influence se manifeste à partir d'une activité compliquée de fort « misreading », une interprétation créative que j'appelle « poetic misprison³⁷ ».

Cette angoisse serait donc aussi reliée à un sentiment d'estime : l'estime éprouvée envers la poétique d'autres poètes et écrivains qui ont déjà su dire ce qu'un auteur aurait voulu proposer par ses propres ouvrages. L'éventualité de se trouver dans la situation de plagier, avec ses propres œuvres, les travaux de quelqu'un d'autre, représenterait à

³⁴ Tiphaine Samoyault, *L'Intertextualité: Mémoire de la littérature*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 17.

³⁵ Michael Riffaterre, « L'Intertexte inconnu », *Littérature. Intertextualité et roman en France, au Moyen-Âge*, n° 41, 1981, p. 4-7.

³⁶ Harold Bloom, *A Map of Misreading*, New York, Oxford University Press, 2003, p. 83-105.

³⁷ Notre traduction. Harold Bloom, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, Oxford, Oxford University Press, 1997, p. XXIII : « The anxiety may or may not be internalized by the later writer, depending upon temperament and circumstances, yet that hardly matters: the strong poem is the achieved anxiety. "Influence" is a metaphor, one that implicates a matrix of relationships- imagistic, temporal, spiritual, psychological — all of them ultimately defensive in their nature. What matters most [...] is that the anxiety of influence comes out of a complex act of strong misreading, a creative interpretation that I call "poetic misprison" ».

l'égard de chaque écrivain, un problème qui devient presque un souci, et qui concernerait, de cette façon, la nature eidétique de la pratique de l'écriture elle-même. D'après cette lecture, on peut donc déduire que, selon Bloom, toute pratique poétique l'emporte sur la réécriture, et que l'intertextualité est en effet l'essai d'après l'auteur, d'échapper à cette logique forcée de citation constante.

En guise de conclusion, il est intéressant de voir comment l'ensemble de ces lectures, censées décrire le processus de dérivation littéraire, arrive par contre à envisager les facteurs qui accordent un état d'unicité à chaque production textuelle. En reprenant les théories qu'on a eu l'occasion de présenter, il est évident que chaque critique, en ajoutant à travers son analyse des éléments supplémentaires, ou en modifiant ce qui avait été dit avant, souligne comment la pluralité des facteurs qui exercent une influence dans l'écriture d'un texte, détermine l'unicité de chaque production littéraire à l'égard de son créateur et des autres parutions précédentes et futures. Les contraintes sociales, les circonstances historiques, les attentes et la formation du lecteur, sont tous des éléments qui imposent une vision particulière du réel. Chacune de ces visions oblige le bénéficiaire de l'expérience littéraire à bouleverser son paradigme de référence. Ainsi, réécrire signifie faire revivre, mais à travers une optique différente. De plus, l'unicité et la particularité de chaque réécriture nous empêchent de cerner cette pratique qui est si passible de mutation, et qui devient le reflet de ce que la société demande à la littérature à un moment donné. Cependant l'hypothèse selon laquelle, à travers cette étude, nous n'arrivons pas seulement à suivre l'évolution sociale par le biais de l'étude littéraire reste extrêmement valable, mais nous permettrons aussi aux études littéraires, de sortir de la simple *académicité*, pour rencontrer la vie réelle, et devenir un outil à disposition de tout le monde.

Les Interventions dans *Not I* de Samuel Beckett.

Intervenir pour dire encore

Jordan Scheubel
Université de Haute-Alsace
ILLE (EA 4363)

Pour citer cet article : Jordan Scheubel, « Les Interventions dans *Not I* de Samuel Beckett. Intervenir pour dire encore », in *Dialogues Mulhousiens*, n° 3, *Intervention(s)*, Journées Doctorales des Humanités 2018, sous la direction d'Inkar Kuramayeva et Régine Battiston, janvier 2019, p. 159-168 (version en ligne, <http://dialogues.hypotheses.org/>).

Résumé

Les interventions auctoriales dans l'œuvre de Samuel Beckett sont nombreuses. La pièce *Not I*, d'abord écrite pour la scène, a ainsi été traduite de l'anglais au français et adaptée pour la télévision. Ce changement de langue et de *medium* s'inscrit dans un processus artistique du *mal dire*, qui consiste à recommencer sans cesse l'échec de la parole — à la fois en répétant la tentative par les mots et en recréant la tentative par l'image. De ce fait, l'intervention auctoriale n'est pas simplement une action ponctuelle dans un processus artistique : elle permet au processus de suivre son cours.

Mots-clés : Samuel Beckett, interventions, intertextualité, intermédialité, processus artistique.

Abstract

Interventions in Not I by Samuel Beckett, an Ongoing Process

Authorial interventions in Samuel Beckett's work are plentiful. The piece *Not I*, first written for stage, was thus translated from English into French and adapted for television. This change of language and *medium* is part of an artistic process of *ill said*, which consists in constantly starting over the failure of speech — at the same time by repeating the attempt with words and by recreating the attempt through the image. As a result, the authorial intervention is not simply a one-off action in an artistic process: it allows the process to take its course.

Keywords: Samuel Beckett—interventions—intertextuality—intermediality—artistic process.

L' étymologie latine de l'« intervention » établit un rapport immédiat entre l'interaction de deux phénomènes et la transition spatiotemporelle qui en découle. L'intervention désigne donc une action ponctuelle qui surgit au sein d'un espace-temps plus ample qu'elle et modifié par elle — un espace-temps qui, dans le domaine artistique, suit la dynamique d'un processus de création d'œuvres d'art. Samuel Beckett suit une dynamique particulière : romancier, dramaturge, auteur de pièces radiophoniques et télévisées, il tisse un réseau qui connecte ses œuvres et leurs *duplicata*. En effet, les dynamiques intertextuelle et intermédiaire décuplent l'acte d'écriture, unifient divers supports et suivent la logique d'une progression et d'une transition entre plusieurs phases qui ont pour objectif commun de mettre à mal le langage, sa logique, sa structure et son rapport à la *mimesis*.

Poussé par un désir de création qui se renouvelle sans cesse, Beckett intervient sur ses propres œuvres et prolonge, en la reproduisant, cette brèche laissée par le langage. Agissant continuellement sur son texte, il modifie, réécrit, traduit ou adapte. La pièce intitulée *Not I* — dont l'autotraduction en langue française est intitulée *Pas moi* — a ainsi été adaptée pour la télévision. Un monologue y est tenu par une bouche sur « une scène dans l'obscurité » et dont le reste du visage est situé, lui aussi, « dans l'obscurité¹ ». Le discours prononcé est le résidu d'une crise pathologique qui semble contraindre Bouche à parler sans arrêt et sans vraiment pouvoir maîtriser ce qui est dit. Prise d'une brusque envie de raconter², Bouche fait donc le récit rétrospectif des différentes crises qui ont déjà eu lieu et pendant lesquelles, à chaque fois, elle sent venir des mots³.

Cette pièce écrite au départ pour la scène est réécrite et retranscrite par Beckett : elle est donc l'objet de diverses interventions auctoriales. Néanmoins, les interventions se font à la fois dans le texte, sur le texte et — puisqu'il s'agit aussi d'une pièce télévisée — au-delà du texte. Toujours avec le même objectif, l'auteur intervient d'abord pour *mal dire* ; il intervient encore pour *redire* ; enfin, dépassant le *mal dire* et le *redire*, Beckett introduit un nouveau support qui lui permet de modifier le rapport de son œuvre à la *mimesis* : l'image.

Intervenir pour *mal dire* : insérer des corrections

L'intervention se situe donc au sein d'un processus qui met à mal le langage : le monologue tenu par Bouche est plein d'incertitudes, de contradictions et de corrections. Le discours est déconstruit par un désir obsessionnel de correction que Bruno Clément identifie à la figure rhétorique de l'épanorthose : le geste compulsif de Bouche — qui revient sans cesse sur ce qui est dit — peut relever en ce sens d'un désir de renforcer, d'adoucir et de rétracter à la fois une pensée soumise à une crise sujet/objet⁴. Bouche, puisqu'elle est esclave de son propre discours, doit insérer continuellement des corrections pour tenter de compenser un *mal dire*.

S'inspirant de la définition de Joëlle Gardes Tamine⁵, Julien Piat étudie les procédés d'insertions dans la trilogie romanesque de Beckett. Les insertions relèvent selon lui

¹ Samuel Beckett, *Pas moi*, in *Oh les beaux jours* suivi de *Pas moi* [1963], Paris, Éditions de Minuit, 1974, p. 81. Ouvrage désormais abrégé : *Pas moi*.

² *Ibid.*, p. 93-94 : « [...] les longues soirées... heures d'obscurité... brusque envie de... raconter ».

³ *Ibid.*, p. 86 : « [...] sent venir des... des mots... imaginez !... des mots ».

⁴ Bruno Clément, *L'Œuvre sans qualités. Rhétorique de Samuel Beckett*, Paris, Éditions du Seuil, 1994, p. 80 et 423.

⁵ Joëlle Gardes Tamine entend par procédés d'insertions « la façon dont l'unité textuelle se construit à partir de l'unité minimale par l'ajout d'éléments non nécessaires à sa cohésion grammaticale ». Joëlle Gardes Tamine, *Pour une grammaire de l'écrit*, Paris, Belin, 2004, p. 89.

d'un « processus d'exploration de la frontière de la langue⁶ » et peuvent, par ce caractère transgressif, coïncider avec le geste compulsif de correction de la bouche. Réservant le terme d'« insertions » à l'analyse génétique, Julien Piat propose d'utiliser celui d'« inserts » dans une perspective exclusivement syntaxique⁷. Les inserts, qui semblent donc motivés par le désir de correction du discours, sont notamment déclenchés par le pronom interrogatif « quoi ? » répété plus de vingt fois dans le texte — par exemple lorsque Bouche évoque la position de son corps inexistant : « si debout... ou assis... mais le cerveau —... quoi ?... à genoux ?... oui... si debout... ou assis... ou à genoux... mais le cerveau —... quoi ?... couché ?... oui... si debout... ou assis... ou à genoux... ou couché⁸ ».

Les inserts correspondent dans ce fragment textuel à l'ajout d'un nouvel élément syntagmatique déclenché par le pronom interrogatif « quoi ? » : la locution adverbiale « à genoux » et l'adjectif « couché » intègrent la liste des positions possibles du corps entamée par les deux adjectifs « debout » et « assis ». Les inserts constituent d'abord des commentaires méta-discursifs qui déconstruisent le discours par le franchissement d'un palier énonciatif déclenché par le pronom interrogatif et les deux interrogations qui suivent directement : « à genoux ? » et « couché ? » ; ce franchissement a pour résultat de disjoindre deux voix : la voix corrigée et celle qui la corrige. Les inserts constituent ensuite un retour au premier palier énonciatif — donc à la voix corrigée qui insère deux nouveaux éléments dans sa liste définitive. Ce type particulier d'inserts active une reprise discursive car la correction, en plus d'être insérée au fragment textuel original, procède à un réenclenchement du segment discursif depuis son point d'origine : « si debout... ou assis... »

Les inserts sont exclus au niveau typographique par les tirets cadratins et au niveau discursif par le pronom interrogatif : ils sont bien ici des éléments syntaxiques non-nécessaires à l'unité textuelle qui précède la correction et la prolongation de la liste car celle-ci est à la base autosuffisante. Ils correspondent enfin, comme le souligne Julien Piat, à un « effet de gauchissement [...] calculé⁹ » de la part de Beckett. Les inserts sont l'exemple d'un premier type d'intervention qui se situe *sur* le texte : les procédés d'insertions participent à un processus de correction global qui dédouble la voix afin que soient dits « le commentaire et la glose¹⁰ » : les commentaires s'insèrent dans le discours dans le but de corriger le *mal dire* mais, au contraire, puisqu'ils interrompent sans cesse le discours, ils soulignent et accentuent ce *mal dire*.

Intervenir pour *mal dire* : interrompre la glose et briser le texte

Puisqu'ils sont non-nécessaires, les inserts sont aussi des éléments amovibles et détachables¹¹ qui participent à la fragmentation de l'unité textuelle : les commentaires méta-discursifs apportés par Bouche sur sa propre glose brisent le discours en fragments inégaux. En effet, la voix au premier palier énonciatif étant sans cesse interrompue par une autre voix qui la dédouble, le texte se trouve fragmenté au niveau de sa micro et macrostructure. Les fragments sont souvent détachés par des outils typographiques —

⁶ Julien Piat, « Figures et problèmes d'insertion dans la genèse de la trilogie de Samuel Beckett », *Genesis*, vol. 29/1, 2008, p. 44.

⁷ *Ibid.*, p. 45.

⁸ Samuel Beckett, *Pas moi*, *op. cit.*, p. 83.

⁹ Julien Piat, « Figures et problèmes d'insertion dans la genèse de la trilogie de Samuel Beckett », *op. cit.*, p. 48.

¹⁰ Ludovic Janvier et Chiara Montini évoquent « le commentaire et la glose » dans l'œuvre de Samuel Beckett, voir Ludovic Janvier, « Traduire avec Beckett », *Revue d'esthétique*, numéro spécial hors-série, Toulouse, Privat, 1986, p. 63 ; Chiara Montini, « L'Œuvre sans original. Du brouillon à l'autotraduction et retour », *Littérature*, n° 167/3, 2012, p. 78.

¹¹ Julien Piat, « Figures et problèmes d'insertion dans la genèse de la trilogie de Samuel Beckett », *op. cit.*, p. 45.

comme les points de suspension qui segmentent la continuité des constituants textuels — ; ou, au contraire, ils sont plus rarement détachés par les tirets cadratins qui hiérarchisent les voix en présence lors de chaque interruption : la discontinuité typographique obéit donc à un processus de correction qui se fait, selon les outils, avec plus ou moins de fréquence et à toutes les échelles du texte. Le processus de correction entraîne par-là une brisure typographique et discursive qui rythme le monologue de tout son long. On observe par exemple le retour de certains modèles d'interruptions, comme ceux concernant l'hésitation entre la première et la troisième personne :

et la voilà dans le —... quoi ?... qui ?... non !... elle !... (*pause et premier geste*)... la voilà dans le... le noir... [...] quand soudain elle sent venir des —... quoi ?... qui ?... non !... elle !... (*pause et deuxième geste*)... sent venir des... des mots... [...] quelque chose qu'il faut qu'elle —... quoi ?... qui ?... non !... elle !... (*pause et troisième geste*)¹²...

Bouche est interrompue, semble-t-il, par une voix hors du texte et qui ne se fait pas entendre : celle de l'Auditeur, le second personnage de la pièce qui est aussi l'auteur de quatre gestes consistant « en une sorte de haussement de bras dans un mouvement fait de blâme et de pitié impuissante¹³ ». Ce personnage, abandonné dans la pièce télévisée, souffle à la bouche la première personne qu'elle rejette obstinément, maintenant dans son discours la troisième personne. On peut penser que Bouche effectue une fictionnalisation de son discours en insistant sur la troisième personne ; cependant, le retour non-énoncé de la première personne déclenché, semble-t-il, par des actions extratextuelles de l'Auditeur — qui souffle « je » à la bouche — redonne au discours sa dimension d'artefact car l'autonomie du discours s'en trouve sans cesse rejetée : le récit est énoncé par un sujet parlant qui, restant dans le déni de la subjectivité du langage, poursuit sa tentative de fiction.

De fait, les interruptions extratextuelles de l'Auditeur s'actualisent dans le discours par les insertions des commentaires déclenchés par le pronom interrogatif « quoi ? », que suivent le déni de la première personne « elle ! » et l'intrusion dans le texte de l'Auditeur par ses quatre gestes résultant du déni. Ainsi, dans le texte, les interruptions discursives ont pour résultat les inserts syntaxiques évoqués ci-dessus. Interruptions et insertions constituent respectivement des interventions *dans* et *sur* le texte : tandis que les interruptions coupent dans son élan la voix au premier palier, les insertions sont des corrections méta-discursives de la voix qui dédouble la première ; on comprend que le monologue devient, avec l'insistance des corrections, un dialogue de soi à soi.

Justement, si elle est l'unique personnage de la pièce responsable du dire, Bouche incarne aussi deux points de vue différents. Dans l'énoncé, Oswald Ducrot distingue en ce sens l'« énonciateur » et le « locuteur », l'un étant une forme de subjectivité — ou de point de vue — au sein de l'énoncé, l'autre étant responsable de cet énoncé et des points de vue ; en effet, l'énonciation étant toujours polyphonique, elle oppose « le locuteur [qui], responsable de l'énoncé, donne existence, au moyen de celui-ci, à des énonciateurs dont il organise les points de vue et les attitudes¹⁴ ». Or, Bouche unifie deux points de vue : le dédoublement des voix opère donc, dans l'énoncé, la distinction entre deux énonciateurs — binôme dont la voix qui corrige semble être incarnée tantôt par l'Auditeur, tantôt par Bouche elle-même.

De l'interruption découle donc un binôme d'énonciateurs qui, passant de la glose au commentaire au retour de la glose — et ainsi de suite —, brisent le fil du texte. De fait,

¹² Samuel Beckett, *Pas moi*, *op. cit.*, p. 82, 86 et 91.

¹³ *Ibid.*, p. 95.

¹⁴ Oswald Ducrot, *Le Dire et le dit*, Paris, Éditions de Minuit, 1984, p. 205.

Roland Barthes appelle déjà « texte brisé » un texte « interrompu sans aucun égard pour ses divisions naturelles » : le monologue est lui-même interrompu par un travail de commentaires qui, selon Roland Barthes, « dès lors qu'il se soustrait à toute idéologie de la totalité, consiste précisément à malmenier le texte, à lui couper la parole¹⁵ ». Le monologue est bien une parole coupée, un texte malmené par les interruptions/insertions des voix — dont on peut opposer celle, extratextuelle, de l'Auditeur qui souffle « je », et celle, intratextuelle, de Bouche. Ces voix dédoublent et corrigent de façon à revenir sans cesse sur ce qui est *mal dit* dans une tentative de mieux le dire, qui échoue ; intervenir pour *mal dire* est une tentative de mieux dire brisant le texte : la tentative est donc vouée à l'échec.

Intervenir pour *redire* : se répéter sans cesse

Les insertions activent donc des reprises discursives par le processus de correction qui dédouble la voix et les énonciateurs ; néanmoins, dans ce texte, intervenir obéit non seulement à un processus de correction mais aussi à un processus de répétition. Le personnage, en tant que locuteur, se situe à l'intersection de ce qu'il a déjà mal dit et ce qu'il dira mal encore : son discours se redouble car, voué à l'échec, il doit être continuellement retenté. Comme l'interruption, la répétition concerne toutes les échelles du texte : elle se fait à la fois dans le prolongement syntaxique immédiat et dans un environnement textuel plus large. On rappelle par exemple la reprise des premiers mots du texte : « — monde... mis au monde... ce monde... petit bout de rien... avant l'heure... loin de —... quoi ? ... [...] petit bout de rien... avant l'heure... loin de tout... [...] petit bout de rien... au monde avant l'heure... loin de tout¹⁶ ».

La répétition se fait d'abord dans le prolongement syntaxique immédiat avec la reprise du substantif « monde » dans le premier fragment : le substantif « monde », d'abord autonome, se trouve inséré dans la locution « mis au monde », puis accompagné d'un déterminant démonstratif « ce monde ». Un seul fragment textuel comporte donc trois occurrences d'un même mot dont l'entourage immédiat est modifié : on observe donc une récurrence de différentes catégories linguistiques.

Justement, Catherine Kerbrat-Orecchioni voit dans l'isotopie « un principe de cohérence textuelle assurée par une récurrence de catégories linguistiques quelconques¹⁷ » ; les répétitions de Bouche obéissent cependant à une cohérence qui défie les limites structurelles établies par les catégories linguistiques traditionnelles. La bouche crée plutôt une isotopie du *mal dire* qui s'oppose à l'idée d'un triomphe du discours car la récurrence est davantage prosodique que syntaxique ou sémantique¹⁸. La logorrhée de Bouche est le fait d'une pathologie, d'une perte de contrôle et d'une maladie de la répétition : en répétant de manière compulsive et rapprochée un même mot dont elle recherche la cohérence, la bouche semble soumise à une sorte de palilalie incontrôlable. La palilalie peut être définie comme « la maladie de la répétition, qui consiste à dire le même mot à l'infini¹⁹ » : la répétition consiste dans ce cas en une recherche de la bonne combinaison de mots — la combinaison juste et définitive.

La répétition se fait ensuite dans un environnement textuel plus large : on observe dans les trois fragments cités le retour du motif d'une naissance prématurée. Cette fois encore, un élément du texte est repris trois fois ; cependant, les trois nuances sont bien

¹⁵ Roland Barthes, *s/z*, Paris, Gallimard, 1970, p. 19-22.

¹⁶ Samuel Beckett, *Pas moi*, op. cit., p. 82, 92 et 93.

¹⁷ Catherine Kerbrat-Orecchioni, « Problématique de l'isotopie », *Linguistique et sémiologie*, Travaux du Centre de Recherches Linguistiques et Sémiologiques de Lyon 1, n° 1, 1976, p. 16.

¹⁸ Pour les différents types d'isotopies, voir : *Ibid.*, p. 16-22.

¹⁹ Bernard Dupriez, « Répétition », *Gradus. Les procédés littéraires (Dictionnaire)*, Paris, UGE, 1984, p. 394-395.

plus espacées car elles ne se situent pas dans un environnement immédiat. Tandis que la deuxième occurrence « petit bout de rien... avant l'heure... loin de tout... » semble intacte, la première est interrompue par le pronom interrogatif « quoi ? » et la troisième modifiée par l'insertion de « au monde ». Plutôt qu'une palilalie, la répétition de morceaux de discours — de groupes verbaux ou nominaux — peut être apparentée à une palinphrasie ; on ne peut cependant pas parler pour ce texte de structures phrastiques. Répéter une chose signifie bien que cette chose ne suffit pas, qu'elle n'est ni juste ni définitive : Bouche poursuit ainsi sa tentative de dire pour « finir par tomber juste²⁰ ». Encore une fois, la réitération discursive concerne à la fois la micro et la macrostructure du texte car les éléments répétés sont des mots uniques et des groupes de mots : on observe donc des répétitions de mots dans les fragments et des répétitions de fragments.

Intervenir pour *redire* : se traduire

La répétition est aussi une reproduction complète du texte : l'autotraduction de *Not I* est une intervention auctoriale qui est faite, cette fois, à l'échelle de l'œuvre dans sa totalité. Beckett tisse un réseau intertextuel entre ses œuvres par leur réécriture : l'autre langue devient donc un prétexte pour redire l'échec et doubler l'œuvre originale. En effet, en autotraduisant *Not I*, Beckett dynamise le *mal dire* par le *redire* ; les nuances — d'ordre linguistique plutôt que simplement syntaxique — ne distinguent plus seulement deux fragments de texte, mais deux versions du texte.

Le *duplicatum* intitulé *Pas moi* recommence notamment la mise en scène de l'échec de dire par l'utilisation de clichés propres aux langues anglaise et française ; ainsi, certaines expressions idiomatiques modelées par l'habitude langagière sont utilisées dans les deux langues et subissent, d'un côté comme de l'autre, des modifications sémantiques. Par exemple, les fragments anglais « *grabbing at straw... [...] grabbing at the straw*²¹... » deviennent en français « happant à vide... [...] happant dans le vide²² » : l'expression idiomatique anglaise “*grab at straw/at the straw*” subit bien une intervention linguistique car elle a pour équivalent textuel une expression peu commune en langue française “happer à vide/dans le vide” — alors que l'expression française correspondante serait “se raccrocher à une chimère” — ; toutefois, l'expression figée “à vide” a une valeur sémantique quasi équivalente mais construite à travers une image différente, propre à la langue française. De la même manière, la locution verbale française “mis au monde” dans le fragment « monde... mis au monde... ce monde²³ » a pour équivalent anglais l'expression « *out... into this... world... this world*²⁴ », qui n'est pas sémantiquement similaire car elle souligne davantage l'idée d'une implication mutuelle entre l'expulsion et l'incarcération dans le monde : « *out... into* ».

Ces écarts sémio-sémantiques permis par le respect ou la transgression des habitudes des deux langues donnent l'occasion à Beckett de créer deux versions : celles-ci usent d'associations sémio-sémantiques pour constamment osciller entre une conformité et une anomalie du langage qui dominant le signifiant ; ce faisant, les textes véhiculent des images et des affects différents mais indissociables. L'autotraduction questionne en ce sens l'identité de l'original car on semble perdre à travers ces *duplicata* ce que Walter

²⁰ Samuel Beckett, *Pas moi*, *op. cit.*, p. 93.

²¹ Samuel Beckett, *Not I*, in *The Complete Dramatic Works*, Boston, Faber & Faber, [1973] 2006, p. 381. L'idiome anglais peut être littéralement traduit par : « attrapant la paille/s'agrippant à la paille ».

²² Samuel Beckett, *Pas moi*, *op. cit.*, p. 91.

²³ *Ibid.*, p. 82.

²⁴ Samuel Beckett, *Not I*, *op. cit.*, p. 377.

Benjamin appelle l'« aura²⁵ » de l'œuvre d'art qui, dans le cas de Beckett précisément, est toujours faillible et corrigible : en effet, l'œuvre d'art ne semble pas être « l'apparition unique d'un lointain²⁶ » mais plutôt l'apparition unique d'un double par une intervention auctoriale réitérée. Pour Chiara Montini, les interactions entre les textes « contribuent à l'intertextualité si caractéristique des romans de Beckett où chaque texte de l'auteur renvoie à un autre ou à plusieurs autres écrits par lui » ; ce faisant, Beckett reconstitue les étapes d'un « travail toujours en devenir en renforçant le caractère précaire du texte²⁷ ». Brian T. Fitch, mettant en exergue le retour sur soi de l'œuvre beckettienne, qualifie quant à lui ce travail de réécriture en réseau d'« intra-intertextualité²⁸ » ; il insiste par-là sur le caractère clos et autonome de l'intervention auctoriale. L'autotraduction comme auto-intervention est donc recreation auctoriale non pas d'un identique mais d'un authentique : à travers ce processus intra-intertextuel, il s'agit pour Beckett de *mal dire* et *redire* pour *mal redire*.

Introduire l'image²⁹ : mal dit, mal vu ?

L'interventionnisme de Beckett est motivé non seulement par un changement de langue, mais aussi par un changement de *medium* : en introduisant l'image télévisuelle dans le processus de création en cours, Beckett tisse un réseau non plus seulement intertextuel, mais aussi intermédial ; cette auto-transcription peut être considérée comme une nouvelle tentative pour combler le vide laissé par les mots. Bouche, comme elle le dit, parle d'un vide qui se trouve toujours « ailleurs » :

krac ! dans le vide... essayer ailleurs... happer ailleurs... au vide suivant... aussi mauvais que la voix... pire... aussi peu de sens... [...] happant dans le vide... la lutte pour saisir... un mot par-ci par-là... en tirer quelque chose... [...] happant dans le vide... affolé... krac ! dans le vide... essayer ailleurs... happer ailleurs³⁰...



Fig. 1. Capture d'image de la pièce télévisée Not I

En introduisant ce nouveau *medium*, Beckett tente de traduire les mots par l'image ; à l'écran, cependant, les mots ne disparaissent pas vraiment car le monologue de Bouche ne dépasse pas la sphère du langage : la pièce télévisée montre simplement Bouche en très gros plan qui, cernée par le noir, parle sans cesse. Le moyen de transmission des mots change — car on passe de l'écriture à la voix enregistrée — mais les mots n'aboutissent pas à une mise en scène des souvenirs racontés par Bouche. Colin Gardner affirme en ce sens que les mots prononcés par Bouche « ne sont pas à

²⁵ Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* [*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*], trad. Lionel Duvoy, Paris, Allia, 2003, p. 22.

²⁶ *Ibid.*, p. 25.

²⁷ Chiara Montini, « L'Œuvre sans original. Du brouillon à l'autotraduction et retour », *op. cit.*, p. 85.

²⁸ Brian T. Fitch, *Beckett and Babel. An Investigation into the Status of the Bilingual Work*, Toronto, University of Toronto Press, 1988.

²⁹ Les captures d'image présentées dans la suite de l'article sont issues de la pièce télévisée *Not I*. Samuel Beckett (rég.), *Not I*, in *He Joe, Quadrat I und II, Nacht und Träume, Schatten, Geistertrio, Nur noch Gewölke, Was, wo. Filme für den SDR*, Suhrkamp Verlag Filmedition Suhrkamp 3, 1966-1986, 156 min.

³⁰ Samuel Beckett, *Pas moi*, *op. cit.*, p. 91, 94.

propos de quelque chose — ils *sont* ce quelque chose en soi » et que, de ce fait, « le langage ne représente pas, il *est*³¹ ». Il est, justement, cette faille qui persiste dans son échec de dire car l'audiovisuel « ne représente pas » les différentes crises racontées par la bouche et pendant lesquelles elle sent venir des mots : l'audiovisuel reproduit simplement une situation d'énonciation dans laquelle Bouche se trouve.

Dans le cadre de l'énonciation, Catherine Kerbrat-Orecchioni appelle canal « le support des signifiants, eux-mêmes supports des significations³² » : la voix enregistrée de Billy Withelaw — l'actrice fétiche de Beckett — est un canal qui *supporte* des signifiants acoustiques. Or, selon Catherine Kerbrat-Orecchioni, contrairement au texte écrit qui « élimine presque totalement les signes qui relèvent du “paraverbal” (ton et intonations, débit, etc.) et du “non-verbal” (gestes, mimiques, postures) », la communication orale « est *multicanale*³³ ». La voix enregistrée n'est donc pas tant un ensemble de signifiants graphiques transformés en signifiants acoustiques qu'un nouveau type de canal — ou « multicanal » — comportant de nombreux éléments paraverbaux et non-verbaux : la prosodie et les différentes postures de Bouche — bouche arrondie, grimaçante, béante — participent donc à cet acte de communication renouvelé.

Du fait que les mots, devenus voix, sont en soi représentés à l'écran comme des analogons audiovisuels du *dire* et non du *dit* — donc du représentant et non du représenté —, la sphère du langage n'est pas dépassée au moyen de l'image puisque ce qui est dit n'est jamais mis en scène contrairement à l'acte de dire en soi. Justement, selon Gilles Deleuze, Beckett « épuise ce qui *ne se réalise pas* dans le possible³⁴ » ; en représentant à l'image l'acte de dire, Beckett « épuise » ce qui est dit et qui, de ce fait, « ne se réalise pas » à l'écran. Ne subsiste à l'écran que le dire en train de se faire ; l'écran télévisuel est un « ailleurs », un nouveau lieu d'un impossible : il est « aussi mauvais que la voix... pire... aussi peu de sens... tout ça ensemble... impossible³⁵ ». Les mots déjà mal dits dans le texte — et pourtant, à l'écran, bien prononcés, bien entendus, bien actualisés — n'accomplissent rien à part l'acte de dire en soi : par l'image, les mots sont désormais *mal dits*, *mal vus*.

Introduire l'image : de l'interruption à la transition du *mal dire*

Les mots mal dits, mal vus n'accomplissent rien de plus à l'écran que l'acte de dire ; ainsi, l'image reste noire à l'exception de Bouche au premier plan. Toutefois, bien que l'image soit une nouvelle tentative — donc un renouvellement de l'échec —, la pièce télévisée corrige tout de même quelque chose puisqu'elle permet l'écoulement des mots dans la durée et, par-là, le passage du texte virtuel à une parole actualisée. La correction n'est plus seulement celle d'une interruption ou d'une fragmentation du discours mais, au contraire, celle d'un discours en transition. La transition peut être définie comme le passage d'un état à un autre dans un enchaînement continu : dans la pièce télévisée, l'enchaînement continu des mots prononcés est un flux incontrôlable et inarrêtable — « flot continu », « flot de paroles » dont il est impossible, pour Bouche, d'« attraper le

³¹ Notre traduction. Colin Gardner, *Beckett, Deleuze and the Televisual Event*, Palgrave Macmillan, 2012, p. 85 : « One could argue then that the words spoken by Mouth are not just about something — they are that something itself as pure performance. Language doesn't represent, it is ».

³² Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'Énonciation. De la Subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 2014 [1999], p. 31.

³³ Catherine Kerbrat-Orecchioni, « Dialogue théâtral vs conversations ordinaires », *Cahiers de praxématique*, n° 26, 1996, p. 32-49, disponible sur <http://journals.openedition.org/praxématique/2977> [consulté le 1 juillet 2018].

³⁴ Gilles Deleuze, « L'Épuisé », in Samuel Beckett, *Quad et autres pièces pour la télévision*, Paris, Minuit, 2002, p. 57-58.

³⁵ Samuel Beckett, *Pas moi, op. cit.*, p. 91.

fil » car « le souffle [est] en route³⁶ ». Le discours passe incessamment d'un état à un autre sans possibilité de contrôler ou d'arrêter ce qui est dit : le dire est un processus en train de se faire ; de ce fait, et puisqu'il n'est jamais stabilisé — ni le son, ni l'image, ni l'énonciation —, le dire est toujours dans un état transitoire.

Sur le plan de l'énonciation, le passage à l'écran permet de mettre en scène un nouvel intermédiaire responsable de l'énoncé. Si l'on reprend la distinction locuteur/énonciateur d'Oswald Ducrot, on observe que la version télévisée de *Bouche* incarnée par l'actrice Billie Withelaw est une nouvelle instance qui s'insère dans la chaîne polyphonique de l'énonciation. Selon Ducrot, au contraire de l'énonciateur, le locuteur se définit en effet par rapport à l'occurrence des mots : « On voit mal notamment comment l'énonciation pourrait être attribuée à un énonciateur alors que ce dernier, à la différence du locuteur, ne se définit pas par rapport à l'occurrence des mots (on ne lui attribue aucune parole, au sens matériel du terme³⁷) ».

Bien que *Bouche* détienne deux points de vue — voix corrigée et voix qui corrige —, elle devient à l'écran l'instance responsable de l'énoncé car l'actrice est à l'origine de « l'occurrence des mots ». L'intervention auctoriale — et le changement de *medium* — permet d'insérer une nouvelle instance qui s'approprie le texte. De ce fait, l'introduction de l'image permet un syncrétisme à la fois entre les voix — corrigée et qui corrige — et entre les instances locutrice et énonciatrice puisque « le commentaire et la glose³⁸ » sont unifiés, au-delà du texte, par l'occurrence des mots : une seule voix « au sens matériel du terme » est entendue : celle de Billie Withelaw.



Fig. 2. Captures d'image de la pièce télévisée *Not I*

Les captures ci-dessus montrent l'ouverture et la fermeture de la pièce télévisée. En plus de l'énonciation, la transition concerne la mise en scène de l'image : la pièce ouvre et ferme l'image sur deux fondus au noir ; ainsi, le noir cerne *Bouche* à la fois spatialement — l'obscurité l'entoure en arrière-plan — et temporellement — l'obscurité précède et suit le monologue. On observe bien dans les six captures la montée puis la descente de l'éclairage de la bouche. De fait, Beckett préconise déjà dans les indications scéniques initiale et finale une transition de l'éclairage couplée à une transition sonore. Il préconise pour l'ouverture : « En même temps que baisse l'éclairage de la salle la voix s'élève, inintelligible, derrière le rideau. La salle éteinte la voix continue de même, dix secondes³⁹ » ; et pour la fermeture : « Rideau complètement baissé. Salle dans

³⁶ *Ibid.*, p. 89-90.

³⁷ Oswald Ducrot, *Le Dire et le dit*, op. cit., p. 204-205.

³⁸ Ludovic Janvier et Chiara Montini évoquent « le commentaire et la glose » dans l'œuvre de Samuel Beckett, voir Ludovic Janvier, « Traduire avec Beckett », op. cit., p. 63 ; Chiara Montini, « L'Œuvre sans original. Du brouillon à l'autotraduction et retour », op. cit., p. 78.

³⁹ Samuel Beckett, *Pas moi*, op. cit., p. 81.

l'obscurité. La voix continue inintelligible, derrière le rideau, dix secondes, faiblit et se tait en même temps que revient l'éclairage de la salle⁴⁰ ».

Paradoxalement, l'intensité de l'éclairage scénique correspond aux fondus au noir de l'image télévisuelle ; à l'éclairage de la scène répond donc l'apparition/disparition progressive de l'image fondue au noir : ces transitions régulent l'intensité du dire qui « s'élève » et « faiblit » pendant dix secondes avant et après le monologue. Il s'agit à chaque fois de faire apparaître/disparaître Bouche en train de parler — soit par l'éclairage de la scène qui coupe graduellement le public de la représentation, soit par le fondu au noir qui efface graduellement l'image. Le noir de l'écran — avatar d'un vide plus vaste que les mots prononcés — entoure la bouche. Pourtant cet autre vide n'en est pas vraiment un : le noir n'est pas un *non-être* puisqu'il *est* noir. Ainsi, simple substitut de l'irreprésentable, le noir de l'image confirme encore l'échec du fait de l'impossibilité de la représentation du vide en soi. La pièce télévisée met donc en scène quelque chose de plus que le texte : un dédoublement de l'échec. On est en effet en présence de l'échec des mots à l'image — les mots mal dits, mal vus sont comme vides — et, semble-t-il, d'un échec de l'échec — le vide, dans l'image, n'en est pas vraiment un. Ainsi, l'échec est à la fois celui de la tentative par les mots et celui de la tentative par l'image. Mais, finalement, l'échec de l'échec : n'est-ce pas ce qui se rapproche le mieux d'une réussite ?

En guise de conclusion, on rappelle que l'intervention est définie dans ce propos comme une action ponctuelle qui surgit au sein d'un espace-temps de la création — espace-temps plus ample qu'elle et modifié par elle. Or, l'intervention auctoriale n'est pas, dans le cas de *Not I*, une simple action ponctuelle au sein d'un processus de création : l'intervention auctoriale est corrélative à la création car elle est, pour Beckett, une manière de poursuivre, de modifier continuellement et d'épuiser encore l'œuvre d'art. En effet, l'œuvre et ses *duplicata* suivent une dynamique intra-intertextuelle⁴¹ et, peut-être, intra-intermédiaire ; le réseau ne désigne donc pas une coupure du processus artistique par l'intervention mais un processus artistique institué par l'intervention. De ce fait, l'œuvre d'art se fait continuellement par un *mal dire* qui se répète et se recrée sans cesse : un *mal dire* en train de se faire. Le personnage de Clov dans *Fin de partie* ne dit-il pas à plusieurs reprises : « Quelque chose suit son cours⁴² ? »

⁴⁰ *Ibid.*, p. 95.

⁴¹ Brian T. Fitch, *Beckett and Babel. An Investigation into the Status of the Bilingual Work*, op. cit.

⁴² Samuel Beckett, *Fin de partie*, Paris, Éditions de Minuit, [1957] 1989, p. 26 et 47.

Le Rôle de la médiation du Vide médian dans les romans de François Cheng

Xinxin Ma
Université de Haute-Alsace
ILLE (EA 4363)

Pour citer cet article : Xinxin Ma, « Le Rôle de la médiation du Vide médian dans les romans de François Cheng », in *Dialogues Mulhousiens*, n° 3, *Intervention(s)*, Journées Doctorales des Humanités 2018, sous la direction d'Inkar Kuramayeva et Régine Battiston, janvier 2019, p. 169-177 (version en ligne, <http://dialogues.hypotheses.org/>).

Résumé

La notion du *chongqi* occupe une place importante dans les œuvres taoïstes, et ce depuis deux mille ans comme en témoigne le *Dao De Jing* (*Livre de la Voie et de la Vertu*). Le caractère essentiel de cette notion est par ailleurs attesté dans le cadre de textes interprétatifs postérieurs. Malgré des points de vue controversés sur cette notion, François Cheng l'a introduite en France comme le « Souffle médian » devenu ensuite dans sa traduction « Vide médian ». Force est de constater que, loin de limiter cette notion à la sphère de l'explication théorique, l'écrivain l'a aussi appliquée dans sa création artistique *via* la pratique de la calligraphie, de la poésie, ou encore du roman. L'article propose une réflexion autour du rôle de la médiation du « vide médian » dans les trois œuvres romanesques de Cheng, en mettant l'accent sur sa fonction d'intermédiaire qui assure l'harmonisation et la transformation des choses.

Mots-clés : souffle, Vide médian, médiation, François Cheng, roman.

Abstract

The Mediate Role of the Breath of Vacancy in the Novels of François Cheng

The notion of *chongqi* has assumed an important place in Daoist works for more than two thousand years since *Dao De Jing* and its later interpretations. Despite controversial points of views on this notion, François Cheng introduced it in France as “median Breath” which eventually became “middle empty space” in his translation. It has to be recognized that, far from limiting it to the sphere of theoretical explanation, Cheng also applied it to his artistic creation, be it calligraphy, poetry or a novel. The paper proposes a reflection on the mediation role of the “middle empty space” in Cheng's three fictional works, especially through its function as an intermediary assuring the harmonization and transformation of objects.

Keywords: breath—middle empty space—mediation—François Cheng—novel.

Le Dao d'Origine engendre l'Un,
 L'Un engendre le Deux,
 Le Deux engendre le Trois,
 Le Trois produit les Dix mille êtres,
 Les Dix mille êtres s'adossent au Yin,
 Et serrent sur leur poitrine le Yang :
 L'Harmonie naît au Vide du Souffle médian¹.

Lao Zi², maître taoïste auquel nous attribuons la rédaction de *Dao De Jing*³, découvrit il y a plus de deux mille ans déjà l'existence des trois souffles de l'univers vivant — le *yin*, le *yang* et le Souffle médian⁴ — pendant la période des Printemps et Automnes. Dans la cosmologie chinoise, si le *yin* représente la douceur réceptive et le *yang* la puissance active, le *chongqi*⁵, c'est-à-dire le Souffle médian, intervient, comme son nom l'indique, au milieu des deux premiers pour les harmoniser, à l'instar d'un médiateur qui les relie.

D'après François Cheng, ce Souffle médian, autrement dit, le Vide médian « est nécessaire au fonctionnement harmonieux du couple Yin-Yang », « attire et entraîne les deux Souffles vitaux dans le processus du devenir réciproque » et « maintient toutes choses en relation avec le Vide suprême⁶ » qui est bien le *Dao*. L'intervention du Vide médian favorise l'interaction dans le mouvement du couple binaire, et entraîne par la suite sa transformation. Il est le Trois qui est engendré du Deux.

Si « toute œuvre d'art est justement un Trois qui, drainant la meilleure part du Deux, permet aux deux — l'artiste et son sujet — de se transcender⁷ », il semble intéressant d'étudier et d'examiner le rôle opératoire du Vide médian chez le poète, calligraphe et romancier, François Cheng, qui se penche sur le taoïsme, en particulier dans ses œuvres romanesques *Le Dit de Tianyi* (1998), *L'Éternité n'est pas de trop* (2002) et *Quand reviennent les âmes errantes* (2012), afin de demander où réside ce Vide médian, comment il fonctionne et quelle est sa relation avec l'œuvre elle-même.

Mais comment fonctionne-t-il, ce Souffle médian né du Vide, qui devient ensuite le Vide médian sous sa plume, notamment dans ses œuvres romanesques ? Pour répondre à ce questionnement, nous envisagerons les trois étapes suivantes : d'une part, l'harmonisation du Vide médian, d'autre part l'intermédiaire du Vide médian et enfin la

¹ Traduction dans une version tirée de François Cheng, *L'Espace du rêve : mille ans de peinture chinoise*. Paris, Phébus, 1980, p. 38. Celle-ci réapparaît dans « Perspectives comparatistes : représentations cosmologiques et pratiques signifiantes dans la tradition chinoise », *Extrême-Orient Extrême-Occident*, 1982, p. 20. *Dao De Jing*, XLII, le texte original en chinois est : « 道生——生二二生三三生萬物萬物負陰而抱陽沖氣以為和 ». Cette version de la traduction sur la dernière phrase proposée par François Cheng devient ensuite « L'Harmonie naît au souffle du Vide médian » dans *Vide et plein : le langage pictural chinois*, Paris, Éditions du Seuil, 1991, p. 59.

² En effet, la question de son existence réelle est un débat historique.

³ 道德經. Toute la transcription alphabétique du caractère chinois fait référence au *Basic rules of the Chinese phonetic alphabet orthographie* (2012), mais nous ne transcrivons pas son signe phonétique pour le nom propre.

⁴ La notion du « Souffle médian » en tant que souffle particulier n'est pourtant pas traduite explicitement par la plupart des traducteurs français sur *Laozi* (exemple de la version de Claude Larre). Elle est même traduite comme « souffle primordial » qui n'est éventuellement pas tout à fait convenable dans d'autres œuvres taoïstes (exemple de la version de Jean Lévi).

⁵ 沖氣. François Cheng l'a transcrit comme *zhongqi* dans « Perspectives comparatistes : représentations cosmologiques et pratiques signifiantes dans la tradition chinoise », *op.cit.* D'après l'analyse de Guying Chen, il existe grosso modo deux interprétations sur ce mot, soit qu'il désigne le fait que le souffle *yin* et le souffle *yang* se mélange, soit que le *chōng* correspond au mot *zhōng* (盅, le vide de l'ustensile) et le souffle *chong* signifie le souffle Vide. Guying Chen, *Traduction et Commentaire contemporain sur Lao Zi* [老子今注今译], Beijing, Commercial Presse, 2003, p. 236, 237. Cependant, il semble que François Cheng combine les deux en le traduisant comme Vide médian.

⁶ François Cheng, « Perspectives comparatistes : représentations cosmologiques et pratiques signifiantes dans la tradition chinoise », *op. cit.*, p. 20, 21.

⁷ François Cheng, *Le Livre du vide médian*, Paris, Albin Michel, 2004, p. 11.

transformation du Vide médian, étapes à la faveur desquelles nous analyserons la notion, sa fonction ainsi que sa manifestation dans les œuvres du romancier.

L'harmonisation du vide médian

« L'harmonie naît au souffle du Vide médian⁸ ». Malgré les traductions divergentes à partir de cette phrase du livre de *Dao De Jing*, est incontestable néanmoins la fonction d'harmonisation de ce qui intervient dans le processus de la Création des Dix mille êtres. Donc, ce Souffle médian est avant tout un souffle qui rend les choses harmonieuses.

Le he [和], l'harmonie

Lorsque Heshang Gong (III^e ou II^e siècle av. n.-è.) commente ce chapitre du *Dao De Jing*, il traduit de la façon suivante cette phrase : « Grâce aux souffles primordiaux⁹ qui résident en Dix mille êtres, ces derniers deviennent harmonieux et tendres¹⁰ ». Il analyse d'ailleurs le Trois comme trois souffles nés du Deux (Yin-Yang) qui sont le souffle harmonieux, le souffle clair et le souffle obscur.

Dans *Huainan Zi* (entre III^e et I^{er} siècles av. n.-è.), l'auteur affirme la place importante de l'harmonie : « le *yin* et le *yang* ne valent pas l'harmonie, l'harmonie ne vaut pas le *dao*¹¹ ». Et il écrit quelques chapitres plus loin : « Des souffles du ciel et de la terre, aucun n'est aussi grand que l'harmonie. Par l'harmonie, le *yin* et le *yang* s'accordent, le jour et la nuit se distinguent, et ainsi les êtres naissent à l'équinoxe du printemps et mûrissent à l'équinoxe d'automne. La naissance et la maturité dépendent des souffles harmonieux¹² ».

Donc, nous voyons que le Souffle médian est considéré et analysé plutôt comme le souffle harmonieux ou comme un élément qui sert à harmoniser les choses sous la plume des interprètes de Lao Zi et de sa postérité taoïste. Du côté de François Cheng, non seulement celui-ci approuve explicitement l'existence du Vide médian¹³ en tant que souffle, mais il met aussi en exergue le rôle crucial de ce dernier. Il souligne d'abord son rôle régulateur entre les souffles qui est « nécessaire au fonctionnement harmonieux entre le couple Yin-Yang¹⁴ ». Ensuite, il affirme que le Vide médian fonctionne aussi au sein des toutes les entités vivantes. Il trouve son application à la fois dans la nature et chez l'homme, notamment dans le corps de l'homme. D'après lui, « le corps humain [...] obtient son Harmonie par le Vide médian, régulateur des souffles qui anime ce corps¹⁵ ». Et c'est grâce au Vide médian que toutes les choses arrivent à accéder à « l'unité harmonisante¹⁶ ».

Ce qui harmonise fait la beauté

⁸ François Cheng, *Vide et Plein*, op. cit., p. 59.

⁹ 元氣 (yuánqì). Sa première apparition remonte à l'œuvre de He Guan Zi (entre V^e siècle et III^e siècle). Il désigne le souffle originel qui crée le monde.

¹⁰ Notre traduction. La traduction anglaise est : « Inside of all things is the original energy-breath (yuan qi), attained through harmony and softness. », Heshang Gong, Lao Zi, et trad. Dan G. Reid, *The Ho-Shang Kung Commentary on Lao Tzu's Tao Te Ching*, Center Ring Publishing, 2015, p. 179. Le texte original en chinois est : « 萬物中皆有元氣，得以和柔 ».

¹¹ *Huainan Zi*, trad. Charles Le Blanc, Mathieu Remi, *Philosophes taoïstes. II, Huainan zi*, Paris, Gallimard, 2003, p. 533. Le texte original en chinois est : « 陰陽不及和，和不及道 ». Cette phrase apparaît aussi dans l'œuvre de Wen Zi.

¹² *Ibid.*, p. 617. Le texte original en chinois est : « 天地之氣莫大於和，和者，陰陽調，日夜分，而生物。春分而生，秋分而成，生之與成，必得和之精 ».

¹³ Nous employons à partir de maintenant le terme « Vide médian » au lieu de « Souffle médian ».

¹⁴ François Cheng, *L'Espace du rêve*, op. cit., p. 38 ; *Vide et Plein*, op. cit., p. 59.

¹⁵ *Ibid.*, p. 61.

¹⁶ *Ibid.*, p. 59.

Outre son explication sur le Vide médian dans ses œuvres théoriques et poétiques, nous constatons aussi que François Cheng intègre, en filigrane, sa conception du Vide médian dans ses œuvres romanesques. Dans le chapitre 30 de la première partie du *Dit de Tianyi*, par le biais du professeur F., nous apprenons que dans la nature, le Vide médian apparaît sous forme de fleuve qui assure la liaison entre terre et ciel, puisqu'au sein du mouvement ternaire du fleuve dont « les Vides médians se présentent sous forme de nuages¹⁷ », « son eau s'évapore, se condense en nuage, lequel retombe en pluie pour l'alimenter¹⁸ ». Dans le chapitre 12 de la deuxième partie du roman, le héros Tianyi perçoit aussi « le travail régulateur des vides médians¹⁹ » au bord de la Loire. Plus de sept ans après la rencontre avec le professeur F. sur le fleuve de Yangzi en Chine, le héros observe et attend cette fois en face du plus long fleuve de France l'arrivée de la pluie. En tant qu'étudiant des Beaux-Arts, Tianyi se rappelle la vision cosmologique des peintres chinois dans les musées italiens qui « s'ingéniaient à introduire, entre le *yin* et le *yang*, [...] le Vide médian, seul garant de la bonne marche des souffles organiques²⁰ ». Selon lui, le seul lieu de la vraie vie est le « chef-d'œuvre pictural qui unit la beauté ténue d'une feuille de bambou au vol sans fin de la grue²¹ ». N'est-ce pas le monde naturel chinois qui, constituant « un panorama d'une audacieuse harmonie²² » entre les collines et les eaux, entre la montagne et le fleuve dont s'est inspiré le peintre, se transforme en peinture des paysages en rouleau ?

Lorsque les souffles organiques atteignent la « résonance rythmique²³ », ils deviennent « esprit²⁴ », et le souffle-esprit ou l'esprit divin, étant « la forme supérieure des souffles vitaux²⁵ », devient « le critère du vrai et du juste²⁶ ». D'ailleurs, si cet esprit devait être capté ou animé, ce ne serait qu'à travers l'âme dont les deux constituent un binôme *animus-anima*. « En chaque être particulier, l'*animus* est régi par l'*anima*. Cette dernière est la marque de son unité et de son unicité²⁷ ». Et c'est justement par l'âme que Gao Jianli, musicien du troisième roman, découvre que « la vraie beauté d'un corps rayonne²⁸ » et c'est que « lorsque l'harmonie du corps s'allie à celle de l'âme²⁹ » qu'elle engendre la vraie beauté féminine. Tout cela est-il rendu possible grâce au Vide médian qui harmonise au fond le corps et l'âme ou qui, en tant qu'intermédiaire, crée un espace de résonance ?

L'intermédiaire du Vide médian

Il paraît plus ou moins évident que ce qui joue le rôle régulateur se place toujours au centre et occupe une place intermédiaire. Pour ce qui est du Vide médian, il est cet intermédiaire non seulement au sein du souffle *yin* et du souffle *yang*, mais aussi au milieu des Dix mille êtres.

¹⁷ François Cheng, *Le Dit de Tianyi*, Paris, Albin Michel, 2002, p. 205.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*, p. 288.

²⁰ *Ibid.*, p. 250.

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*, p. 113. En face du paysage de Tchoungking (Chongqing) où les collines et les fleuves entrent en résonance, le héros fut ainsi touché.

²³ *Ibid.*, p. 250.

²⁴ *Ibid.* Ici, cet « esprit » désigne plutôt le souffle-esprit ou l'esprit divin qui fait référence à la notion du *shen* (神) dans l'art pictural chinois et qui assure, selon l'auteur, la grande rythmique du Dao.

²⁵ François Cheng, *L'Éternité n'est pas de trop*, Paris, Albin Michel, 2003, p. 71.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ François Cheng, *De l'Âme : sept lettres à une amie*, Paris, Albin Michel, 2016, p. 24.

²⁸ François Cheng, *Quand reviennent les âmes errantes : drame à trois voix avec cœur*, Paris, Albin Michel, 2012, p. 97.

²⁹ *Ibid.*, p. 25.

Le souffle dit médian et Vide

« L'harmonie réside au centre³⁰ », dit le maître taoïste Wen Zi (entre VIII^e et III^e siècles av. J.-C). D'après lui, c'est la raison pour laquelle « la graine des arbres naît dans le noyau, celle des plantes herbacées dans le pistil. De même, chez les vivipares et les ovipares, l'embryon se noue au cœur de l'organisme³¹ ». Dans la *Collection de commentaires de Dao De Jing* de Peng Si³² (V^e siècle), l'auteur cite, par exemple, Wang Anshi³³ (1021-1086) pour lequel le Vide médian « se trouve au centre du Ciel-Terre, il se conforme donc au caractère du "centre"³⁴ ». Il cite également Liu Ji³⁵ qui caractérise le Vide médian en tant que « souffle naturel et harmonieux³⁶ » qui assure le processus d'intériorisation de toute chose. Selon Heshang Gong, les souffles organiques peuvent circuler grâce au vide à l'intérieur du cœur humain, au sein de la moelle osseuse et dans le vide creux de la plante et de l'arbre³⁷.

La traduction française de François Cheng concernant ce « Souffle médian né du Vide » qui devient ensuite le « Vide médian né du souffle » l'a bien caractérisée en qualité de nature médiane et vide. Selon l'écrivain, le souffle du Vide médian « provient du Vide originel dont il tire son pouvoir³⁸ ». Et le Vide est représenté par « la Vallée³⁹ » dans le monde réel, dont l'espace vide « structure l'usage⁴⁰ » et envisage le plein, à l'image d'une tasse. Sans le Vide médian, « le Yin et le Yang se trouveraient dans une relation d'opposition figée⁴¹ ». Cependant, son Vide n'est pas un espace de « neutralisation ou compromis⁴² » qui ne change pas « la nature d'opposition⁴³ ». Bien au contraire, il est le « point nodal tissé du virtuel et du devenir où se rencontrent le manque et la plénitude, le même et l'autre⁴⁴ ». À cet espace intermédiaire que crée le Vide médian font écho le Yin et le Yang, le manque et la plénitude, le même et l'autre.

Au moment où François Cheng analyse les mots vides⁴⁵ dans le langage chinois, il donne en note un exemple du mot « métaphysique » qui se traduit en chinois *xing er shang* (littéralement « physique — *er* — dessus). Le chercheur de la Dynastie de Qing (entre les XVII^e et XVIII^e siècles) Yuan Renlin considère que « tout le pouvoir suggestif de ce mot réside dans le *er* (un mot vide) qui se trouve au milieu du mot. [...] grâce à l'élément médian *er* qui y introduit une sorte de vide en spirale, le mot entier, lorsqu'on le lit, nous invite à faire un saut qualitatif et à accéder à un autre ordre⁴⁶ ». Donc, nous pouvons ainsi comprendre que le mot vide et médian *er* fonctionne, sur le plan formel, comme un point nodal qui noue les deux différents termes ; sur le plan du contenu,

³⁰ Wen Zi, trad. Jean Levi, *Écrits de Maître Wen : livre de la pénétration du mystère*, Paris, Les Belles Lettres, 2012, p. 99. Le texte original en chinois est : « 和居中央 ».

³¹ *Ibid.* Le texte original en chinois est : « 是以木實生於心，草實生於英，卵胎生於中央 ».

³² Moine taoïste de la Dynastie de Song.

³³ Poète, littérateur et politicien de la Dynastie de Song du Nord.

³⁴ Notre traduction. Le texte original en chinois est : « 天地之中故從中 ».

³⁵ Nom d'artiste est Qingyuan Zi de la Dynastie de Song du Sud.

³⁶ Notre traduction. Le texte original en chinois est : « 自然中和之氣 ».

³⁷ Voir dans l'annotation de Heshang Gong sur le chapitre XLII de *Laozi*.

³⁸ François Cheng, *Vide et Plein*, *op. cit.*, p. 59.

³⁹ *Ibid.*, p. 56.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 57.

⁴¹ *Ibid.*, p. 59.

⁴² *Ibid.*, p. 48.

⁴³ *Ibid.*, p. 60.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ 虛字 (xūzì). Voir plus en détail dans l'analyse de François Cheng dans « Le "Langage poétique" chinois ». *La Traversée des signes*, Paris, Éditions du Seuil, 1975, p. 48-57, ou dans « Perspectives comparatistes : représentations cosmologiques et pratiques signifiantes dans la tradition chinoise », *op. cit.*, p. 22.

⁴⁶ François Cheng, « Perspectives comparatistes : représentations cosmologiques et pratiques signifiantes dans la tradition chinoise », *op. cit.*, p. 29.

comme un point tournant qui attribue le sens nouveau aux deux termes combinés. Ou bien, en interposant le mot vide *er* entre les deux termes, il crée une sorte d'espace vide qui est un « entre » où se rencontrent l'un et l'autre, et par cet « effet de trou⁴⁷ » qui semble en apparence ne pas revêtir de sens concret, nous pouvons accéder au « réel de la parole⁴⁸ ».

Ce qui est « au milieu » ou ce qui est « entre »

Dans les romans de François Cheng, il y a toujours quelque chose d'invisible qui se passe entre « je » et « l'autre », et cet espace « entre » se fonde toujours dans le silence. Dans *L'Éternité n'est pas de trop*, le dialogue entre le missionnaire chrétien et Daosheng aborde la question de l'amour interdit. Le jésuite apporte finalement sa réponse, selon laquelle « les deux entrent doucement dans le silence. Beaucoup de choses demeurent encore incompréhensibles ou incommunicables entre eux. Mais quand ils se regardent, une immense sympathie s'installe, dans l'espace du Vide médian⁴⁹ ». Ils échangent malgré leur altérité, et, grâce au Vide médian, le silence dans lequel ils entrent est en fait un instant de communion.

De même, dans *Le Dit de Tianyi*, lors de la scène de la « musique silencieuse » jouée par les damnés d'un camp de rééducation dans le Grand Nord de la Chine, un homme mutique, surnommé Zhang le muet, participe à ce moment partagé qu'est la « mélodie de la désespérance⁵⁰ », en soufflant dans son pipeau « de façon aussi ténue que possible⁵¹ ». Le héros entend cette brise paisible qui, en « effleurant la plage vierge, fait frémir sables et roseaux. D'un moment à l'autre on s'attendrait à voir passer, à l'horizon, une barque sur l'onde invisible⁵²... » Cet homme au destin gâché invite les autres destins gâchés à « entrer dans son silence où l'on communie indéfiniment, avec une émotion sans partage⁵³ ». Et dans le silence qu'est l'espace intermédiaire du Vide médian, les souffles se croisent, se communiquent et s'unissent par le non-dit. N'est-ce pas aussi le cas entre l'écrivain et le lecteur⁵⁴, entre l'artiste et le spectateur dont l'œuvre est cet espace intime et silencieux qui permet la rencontre ?

D'ailleurs, cet « entre » se manifeste aussi au sein de la structure du roman. Le récit de Tianyi est composé de trois parties qui sont « Épopée du départ », « Récit d'un détour » et « Mythe du retour ». À noter que le « départ » et le « retour » se passent en Chine, alors que le « détour » a lieu en France. Cette structure A-B-A est aussi adoptée par le romancier dans le récit « l'homme de la montagne » tiré de son deuxième roman : en effet, le héros Daosheng descend de la montagne jusqu'à la vallée dans laquelle vit son amante, il s'installe ensuite dans le bourg et enfin, il remonte à la montagne. Le B est indispensable, puisque ce « détour » implique une étape qui lie le « départ » et le « retour » sans lequel ces deux derniers ne peuvent même pas avoir lieu. De plus, à l'instar de dépositaires, il est aussi cet espace où réside le désir du départ qui engendre la raison du retour, il préserve le manque et envisage la plénitude. Pourtant, ce qui

⁴⁷ Michel Bousseyroux, « 22. Faire plus que parler : le Vide médian et l'écriture borroméenne », in Michel Bousseyroux (éd.), *Au Risque de la topologie et de la poésie. Élargir la psychanalyse*, Toulouse, ERES, 2011, p. 333.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 334.

⁴⁹ François Cheng, *L'Éternité n'est pas de trop*, op. cit., p. 254.

⁵⁰ François Cheng, *Le Dit de Tianyi*, op. cit., p. 344.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² *Ibid.*, p. 344, 345.

⁵³ *Ibid.*, p. 345.

⁵⁴ Dans l'article de Sylvie Parizet, *L'Éternité n'est pas de trop*, l'auteur souligne que « "L'entre", n'est-ce pas le mystère dans lequel le lecteur est invité, précisément, à entrer ? », Sylvie Parizet, « *L'Éternité n'est pas de trop* : du roman d'amour au "roman du vide-médian" », *Revue de littérature comparée*, n° 322, août 2007, p. 263.

annonce le point le plus important de cet « entre », c'est qu'il entraîne la transformation, qu'elle soit intérieure ou extérieure.

La transformation du Vide médian

Retournons à l'étymologie du *chong* qui signifie, d'après le premier dictionnaire de caractères chinois *Shuowen Jiezi*⁵⁵ (II^e siècle), « ce qui surgit et agite⁵⁶ ». Il ne faut donc pas négliger le caractère de mutation et de transformation du Vide médian qui s'applique au fonctionnement entre Ciel-Terre.

La mutation et la transformation

Lao Zi a dit : « L'intervalle Ciel-Terre, on dirait un soufflet. Vidé, il reste inépuisable ; actionné, il ne demande qu'à souffler⁵⁷ » (chap. v). François Cheng commente cette phrase en soulignant que « le creux du Ciel-Terre recueille la vie ; c'est le nœud vital, le centre vivant, le lieu de la formation des influx, des échanges⁵⁸ », et c'est l'Échange qui entraîne le Change. Selon Zhuang Zi, maître taoïste entre le IV^e et le III^e siècle avant notre ère, « le souffle qui est le Vide peut seul s'approprier les objets extérieurs⁵⁹ » (chap. Intérieur : « Le monde des hommes »). Avec ce souffle qui est le Vide, les informations venant à travers l'ouïe et la vue peuvent être converties en « une compréhension intérieure⁶⁰ », alors que l'intelligence et la connaissance deviennent, en quelque sorte, quelque chose extérieure, voilà la loi de la transformation.

D'après l'annotation du penseur et historien contemporain Mu Qian sur *Laozi*⁶¹ (2002), puisque le souffle du Vide médian contient en même temps le *yin* et le *yang*, son statut ne demeure pas stable, bien au contraire, il est constamment en mouvement et en changement. Et ce dernier est aussi mis en valeur par François Cheng. Dans sa recherche, il examine ce Trois qui est entre Deux et Dix mille êtres dans deux optiques, taoïste et confucianiste. Dans l'optique taoïste, le Trois représente la combinaison entre le souffle *yin*, le souffle *yang* et le souffle du Vide médian qui « attire et entraîne les deux souffles vitaux dans le processus du devenir réciproque⁶² » et permet à toute chose « d'accéder à la transformation interne⁶³ ». Dans l'optique confucianiste, le Trois désigne « le Ciel (*Yang*), la Terre (*Yin*) et l'Homme (qui possède en esprit les vertus du Ciel et de la Terre et son cœur le Vide⁶⁴) » et qui « participe en troisième de l'œuvre de la Création⁶⁵ ». Donc, d'une part, le Vide médian assure l'interaction entre les deux autres entités et par le biais de cet espace vivifiant qu'est l'« entre », chacun des deux peut se muer en son contraire. D'autre part, ce Vide médian peut être considéré en tant que Trois qui intervient, puis advient en tirant la meilleure part des Deux.

⁵⁵ 说文解字. L'auteur de ce dictionnaire s'appelle Xu Shen (许慎), linguiste de la Dynastie de Han.

⁵⁶ Notre traduction. La définition originale en chinois est : « 冲, 涌搖也 ».

⁵⁷ Traduction dans une version tirée de François Cheng, *Vide et Plein*, op. cit., p. 58. Le texte original en chinois est : « 天地之間其猶橐籥乎虛而不屈動而愈出 ».

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ Traduction dans une version tirée de François Cheng, *Ibid.*, p. 63.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ Mu Qian, *Décrypter Zhuangzi et Laozi* [庄老通辨], Beijing, Sanlian Presse, 2002, p. 288.

⁶² François Cheng, *Vide et Plein*, op. cit., p. 59.

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ François Cheng, « Perspectives comparatistes : représentations cosmologiques et pratiques signifiantes dans la tradition chinoise », op. cit., p. 21.

⁶⁵ *Ibid.*

Ce qui change advient

Dans ses romans, nous pouvons aussi percevoir cette vision du Vide médian. Cela se traduit dans le monde naturel par la mer et la montagne, qui, « grâce au fleuve, entrent dans le processus du devenir réciproque : la mer s'évaporant dans le ciel et retombant en pluie sur la montagne, laquelle active sans cesse la source. Le terme rejoint par là le germe⁶⁶ ». Tandis que le peintre chinois peint la peinture de « Montagne-Eau », « avec le Vide médian, le peintre crée l'impression que virtuellement la Montagne peut entrer dans le Vide pour se fondre en vagues et qu'inversement, l'Eau, passant par le Vide, peut s'ériger en Montagne⁶⁷ ». Ainsi, nous pouvons appeler la montagne les « vagues figées⁶⁸ » et la mer « les montagnes à l'état liquide⁶⁹ ». Cependant, par le biais du Vide médian se passe non seulement la transformation externe, mais aussi interne. Dans *L'Éternité n'est pas de trop*, le héros Daosheng se rappelle dans le bourg l'enseignement de son Grand Maître : « Au sein de cet ensemble organique, ce qui relie n'est ni chaîne ni corde, mais le souffle qui est à la fois unité et garant de la transformation⁷⁰ ». L'importance du souffle lui fait comprendre qu'au fond, le corps, « plus que de chair et de sang, est avant tout condensation de souffles⁷¹ », qui est habité par l'âme. Et les trois romans nous relatent l'histoire des âmes, des souffles, telle que les trois âmes errantes qui monologuent dans *Quand reviennent les âmes errantes*⁷², ou bien à travers la façon dont le héros Tianyi, à l'âge de cinq ans, en ayant répondu à l'appel de l'âme errante, se sent pris par ce dernier, l'« âme égarée qui logeait comme elle pouvait dans un corps d'emprunt⁷³ ».

Dans le *Chant des âmes retrouvées*⁷⁴ : « Originel désir qui du rien fit surgir le souffle/Qui du rien fit surgir l'étrange chose qu'est la vie/Qui fit surgir l'étrange chose qu'est le lien d'amour⁷⁵ ». L'invisible lien d'amour qui circule et noue les corps et les âmes entraîne enfin la transformation des héros. Celle-ci advient aussi bien par l'inspiration féminine⁷⁶ dans *Le Dit de Tianyi* que par *Quand reviennent les âmes errantes* lorsque les héros interrogent la possibilité du Trois⁷⁷ dans ce monde. Elle advient également par un changement chez les héros dans *L'Éternité n'est pas de trop* : les protagonistes, affectés par l'amour interdit, se retrouvent dans la rencontre muette et brève dans laquelle « cohabitent le sentiment du désir comblé et celui d'un manque⁷⁸ ». Les changements qui s'opèrent dans les héros les poussent à rendre compte du fait qu'étant mue par le souffle, l'absence de l'Amant est « plus présente que la présence⁷⁹ »

⁶⁶ François Cheng, *Le Dit de Tianyi*, op. cit., p. 205.

⁶⁷ François Cheng, *Vide et Plein*, op. cit., p. 47.

⁶⁸ François Cheng, Victor Segalen et Jean Mouttapa, *L'Un vers l'autre : en voyage avec Victor Segalen*, Paris, Albin Michel, 2008, p. 32.

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ François Cheng, *L'Éternité n'est pas de trop*, op. cit., p. 70.

⁷¹ *Ibid.*, p. 71. Cette idée peut remonter à l'œuvre de Zhuang Zi (chap. Extérieur : « Intelligence voyage dans le Nord ») : « L'Homme naît d'une condensation des souffles », traduit par François Cheng dans *Vide et Plein*, op. cit., p. 62. Le texte original de Zhuang Zi en chinois est : « 人之生氣之聚也 ».

⁷² Dans le chapitre de Gao Jianli, il considère qu'ils, Jing Ko et lui, portent en eux le souffle et qu'ils seront emportés par le souffle. François Cheng, *Quand reviennent les âmes errantes*, op. cit., p. 63.

⁷³ François Cheng, *Le Dit de Tianyi*, op. cit., p. 17.

⁷⁴ Dernier poème dans *Quand reviennent les âmes errantes*.

⁷⁵ François Cheng, *Quand reviennent les âmes errantes*, op. cit., p. 115.

⁷⁶ Yumei et Véronique sont, en quelque sorte, deux initiatrices pour Tianyi dans sa voie artistique.

⁷⁷ Les héros dans ces deux romans ont tous interrogé la question de savoir si on peut réussir la relation à trois dans le monde. « Lao Ding, [...] me trouble lorsqu'il dit qu'il n'est pas donné aux hommes de réussir le Trois sur la terre, que nos Anciens l'avaient si bien compris qu'entre le yin et le yang ils avaient mis le Vide médian ». François Cheng, *Le Dit de Tianyi*, op. cit., p. 385.

⁷⁸ François Cheng, *L'Éternité n'est pas de trop*, op. cit., p. 190.

⁷⁹ François Cheng, *Le Dit de Tianyi*, op. cit.

et ils se rejoignent par l'âme pour enfin combler l'attente. D'ailleurs, c'est aussi par le truchement de toutes sortes de rencontres que la transformation s'infiltré imperceptiblement dans cet espace actualisé constamment par le Vide médian pour qu'elle puisse advenir. Cela se traduit dans le roman non seulement par les différents échanges entre le héros et l'Autre à travers lesquels le héros se métamorphose consciemment ou inconsciemment, mais aussi par la rencontre entre le narrateur et le récit originel⁸⁰ sans lequel nous n'aurions pas le roman devant nos yeux.

Les trois romans sont composés, en quelque sorte, d'un récit en avant-propos dans lequel le narrateur nous confie le texte originel et la raison de cette réécriture, et d'un récit principal de l'histoire dont nous savons qu'il est créé par le narrateur de cet avant-propos. De cette manière, nous pourrions ainsi dire que d'une part, le narrateur, en tant que Vide médian, lie le récit de l'avant-propos et celui de l'histoire ; d'autre part, le roman de François Cheng qui est traversé tout au long par les souffles est le Trois tiré de la rencontre entre le narrateur et le récit originel, entre le *yang* et le *yin*, qui est cristallisé par le Vide médian, par le biais du processus d'écriture de l'écrivain. Il est ce Trois né du Deux, mais qui dépasse le Deux, il est le roman du Vide médian.

Si le Vide suprême — ou le Vide originel — appartient, selon François Cheng, au « règne nouménal⁸¹ », le Vide médian, en provenant de ce premier, appartient au « règne phénoménal⁸² » qui fonctionne « dans le rouge du monde des choses⁸³ ». Tout comme l'a dit Lao Zi : « La Voie s'écoule au Vide médian, c'est son usage⁸⁴ » (chap. IV). Le romancier en saisit bien sa fonction d'intermédiaire, vecteur d'harmonisation et de transformation qui assure une relation ternaire ainsi qu'un effet circulaire. Il fait intervenir cet usage au sein des œuvres romanesques non seulement à l'échelle du fond (paysage, personnage), mais aussi sur le plan de la forme (structure, relation).

De plus, en reformulant la phrase de François Cheng que nous avons déjà citée en introduction, le roman lui-même, œuvre d'art issue d'une création, est un Trois qui permet aux deux — le romancier et son sujet — de se transcender. N'est-ce pas que l'art lui-même, ce chemin de détour, est aussi le Vide médian qui intervient et relie la vie et la mort ?

⁸⁰ Le Dit et le manuscrit de Tianyi, le « récit de l'homme de montagne » et l'histoire de l'épopée autour de Jing Ko et Gao Jianli.

⁸¹ François Cheng, *Vide et Plein*, op. cit., p. 53.

⁸² *Ibid.* Ici, l'auteur emploie les termes kantien « nouménal et phénoménal » pour désigner en chinois 体用 (tǐ yòng).

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ Traduction dans une version tirée de François Cheng dans *Vide et Plein*, op. cit., p. 56. Le texte original en chinois est : « 道冲而用之或不盈 ».

Childhood Representations in Sepehri and Wordsworth's Poetry: the Convergence of Kantian Sublimity and Lacanian Desire

Zahra Kandeh Kar
Université de Haute-Alsace
ILLE (EA 4363)

Pour citer cet article : Zahra Kandeh Kar, « Childhood Representations in Sepehri and Wordsworth's Poetry: the Convergence of Kantian Sublimity and Lacanian Desire », in *Dialogues Mulhousiens*, n° 3, *Intervention(s)*, Journées Doctorales des Humanités 2018, sous la direction d'Inkar Kuramayeva et Régine Battiston, janvier 2019, p. 179-193 (version en ligne, <http://dialogues.hypotheses.org/>).

Résumé

Les Représentations d'enfance dans la poésie de Sepehri et Wordsworth : la convergence de la sublimité kantienne et le désir lacanien

La manière dont William Wordsworth, dans « Ode : Intimation », et Sohrab Sepehri, dans « Address », abordent l'image d'enfance amène à la comparaison. Ils ont créé des quêtes spirituelles qui mènent à un état intérieur représenté par l'image d'enfance comme une condition métaphorique dont l'intervention sur l'âge adulte donne lieu à la maturité. Néanmoins, aucun de ces poèmes ne comprend un téléos distinct à tel point qu'il est difficile à trouver un objet clair de désir dans ces quêtes poétiques. La poésie romantique est connue pour son « unité organique » qui est fondée sur l'unité et les liens entre les discours d'un poème en fonction du sens et non pas en fonction des structures prédéterminées. Ce travail, par la sublimité kantienne et la notion lacanienne telle que le désir, montra comment le manque de téléos ne seulement ne nuit pas à l'unité organique de ces poèmes, mais également cela est en harmonie avec le sens de ces poèmes qui est de « libérer » le sujet des égos contradictoires pour aller vers une réelle subjectivité.

Mots-clés : « Ode : Intimations of Immortality », « Address », désir, sublimité, représentations d'enfance

Abstract

William Wordsworth, in “Ode: Intimation”, and Sohrab Sepehri, in “Address”, treat childhood imagery with profound similarities. They conjure up spiritual quests which lead to an interior state represented by childhood as a metaphoric condition whose intervention in adulthood results in maturity and growth. However, neither of these poems features a distinct telos, so much so that we can hardly find a clear object of desire in these poetical quests. Since Romantic poetry is known for its “organic unity” which is based on the unity and ties between the discourses of a poem meaning-wise not by predetermined structures, I will try, by means of Kantian sublimity and Lacanian notion of desire, to explicate how this lack of telos not only does not affect the organic unity of these poems but also is in line with the sense of the poems which is the release of the subject from contradictory egos toward real subjectivity.

Keywords: “Intimation of Immortality”—“Address”—desire—sublime—childhood representation.

Poems of Sohrab Sepehri (1928-1980), a renowned Iranian poet-painter, and William Wordsworth (1770-1850), the leading Lake Romantic, stand comparison in their approach to nature, childhood representation, pantheism, the rustic, books, *etc.* Nevertheless, scant attention has been given to a comparative reading of these two poets' oeuvre in terms of their interest in travel — real and spiritual — and its impact on their poetry. Both Wordsworth and Sepehri were fond of travel and quest and hit the road whenever the occasion arose — Sepehri's long sojourns in Africa, Paris, America, Egypt, India and so on had a shaping influence on his poems, and the fact that Wordsworth published *Lyrical Ballads*, which was already printed¹, to fund a trip to Germany suffices to show the importance of travel to him. In addition to the travel books they published, for instance Wordsworth's five tour collections, they both tended to transform their real travels into spiritual journeys in their poems in order to "describe an actual experience of spiritual awakening or of an artistic epiphany"² — the names of both of them typically appear under the entry "epiphany" in literary glossaries. Their poems can be read either as spiritual travelogues to the meandering act of artistic creation or as quests for maturity and growth. The highly figurative language of these poems, likewise, rules out any possibility of perusing them as non-internalized quests.

Wordsworth's "Ode: Intimation of Immortality" and Sepehri's "Address" are spiritual quests par excellence. The setting of these poems conjures up the world as it can be not as it is and above all addresses the "idea" rather than the "thing" since idealism is the core of Romanticism. One of the images evoked in both Sepehri's "Address" and Wordsworth's Ode is the quintessential child whose evocation in both poems changes the quality and the state of the journey. In both poems, unlike the common but wrong belief, childhood is not idealized nor is it the destination or the telos of the quest; rather, childhood imagery creates epiphany and awakening. The questions raised, with this consideration, are as follows:

1. If Sepehri's "Address" and Wordsworth's Ode are not nostalgic lyrics about a return to childhood, what do the images of ethereal children that intervene in the course of the poem signify? Is childhood a metaphor for a particular discourse? If so, what discourse?
2. Considering the fact that Romanticism, unlike say Imagism, is marked by its emphasis on the "organic unity" between no matter how many discourses, images, and themes a poem raises, how can these internalized quests be non-teleological without harming the organic unity?

To account for these questions, I shall make use of the Kantian notion of "sublimity" and the Lacanian argument on the nature of "desire", which converge in some aspects. Chapter XIV of Coleridge's *Biographia Literaria* is referenced in this paper in order to shed light on how the plethora of images in these poems, childhood representation included, are bound to each other by the synthesizing faculty of "imagination".

Kantian Sublimity and Lacanian Desire

Kant defines the "sublime" in *Critique of Judgement* as a feeling of elevation provoked by the exhibition of an indeterminate concept harmonized with understanding. Simply put, sublimity is the creation of the feeling of greatness and elevation in the perceiver, whether physical, moral, intellectual, metaphysical, aesthetic, spiritual, or artistic. It arouses respect and a sense of awe because of the perceiver's inability to calculate,

¹ Poets would print their poems in Wordsworth's time without being paid, but to be paid for their poems, they would get them published by acknowledged publishers such as Longman.

² Karim Emami (trans. et ed.), *The Lover Is Always Alone*, Tehran, Sokhan Publisher, 2007, p. 20.

measure, or imitate the cause of sublimity. Kant was the first philosopher to locate the feeling of sublimity in the perceiver not in external objects: "We can easily see that, in order for me to say that an object is beautiful, and to prove that I have taste, what matters is what I do with this presentation within myself, and not the [respect] in which I depend on the object's existence³". He goes on to say that "the sublime must not be sought in things of nature, but must be sought solely in our ideas⁴". Before Kant, Edmund Burke's sublimity was associated with Gothic novels and Ossianic poems, while Wordsworth's and Shelley's concept of sublimity would rather be connected to Kant's:

What Burke had to say about terror and the inspiration of terror and the terrible in his *Inquiry* excited people's imaginations and this was to have some influence on the Gothic novel, which became extremely popular in the last forty-odd years of the 18th c. During that time there was a kind of cult of the sublime, considerably stimulated by Macpherson's Ossianic poems [. . .] In 1781, Kant developed Burke's ideas in his *Critique of Pure Reason* and equated beauty with the finite and the sublime with the infinite. Shelley and Wordsworth were particularly susceptible to intimations of the sublime and were profoundly stirred by the mysteries and dynamic forces of Nature⁵.

Exponents of Burke's sublimity saw pain and terror as crucial components of sublimity; while, Kant's exponents, among them Wordsworth, sought to create sublimity through the transcendence of the self. The latter Kantian sense of the term, sublimity, is what is meant by sublimity in this study.

The sublime, Kant maintains, has some specific features: First, the only way we can become conscious of it is through the play of the two mental faculties, imagination and understanding, quickened by their reciprocal harmony. Therefore, for the appreciation of the sublime, imagination vis-à-vis understanding must be at play. That is why Kant emphasized that the feeling of sublimity is particularly stimulated when the observer is in a situation of safety not on the spot because real danger, for instance, blocks the imagination. Second, the sublime cannot be the object of senses that is why it is either telescopic/mathematical or microscopic/dynamic. Mathematical sublimity is when apprehension and conception of things cannot keep pace with each other in the mind because it is exposed to things impossible to be fully conceived in terms of grandeur such as the galaxy or the Great Pyramids of Egypt. Dynamic sublimity has to do with the might and force of things the mind is exposed to, such as the power embodied in atoms. "Telescopes", Kant maintains, "have provided us with a wealth of material in support of the first point, microscopes in support of the second. Hence, considered on this basis, nothing that can be an object of the senses is to be called sublime⁶". Thirdly, the sublime is moving and agitating and hits the perceiver with astonishment and "amazement bordering on terror" unlike the beautiful which breeds "restful contemplation". Fourth, although, cultivation and good education are necessary for the feeling of the sublime, it is often universal. The universality of the sublime has nothing to do with empirical judgement because the sublime, as mentioned above, cannot be the object of the senses and its evaluation is aesthetic. Thus Kant writes:

³ Emmanuel Kant, *Critique of Judgement*, trans. by Werner S. Pluhar, Cambridge, Hackett Publishing Company, 1987, p. 46.

⁴ *Ibid.*, p. 105.

⁵ John Antony Cuddon, *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, Sussex, Wiley-Blackwell, 2013, p. 691-692.

⁶ Emmanuel Kant, *Critique of Judgement*, *op. cit.*, p. 160.

Here we must note, first of all, that a universality that does not rest on concepts of the object (not even on empirical ones) is not a logical universality at all, but an aesthetic one; i.e., the [universal] quantity of the judgment is not objective but only subjective. For this quantity, I use the expression general validity, by which I mean the validity that a presentation's reference to the feeling of pleasure and displeasure [may] have for every subject, rather than the validity of a presentation's reference to the cognitive power⁷.

"Subjective general validity", which is the judgement that gives the sublime universality without depending on the cognitive power, invites comparison with John Keats's "negative capability", a term coined by him in a letter to his brothers as:

when a man is capable of being in uncertainties, mysteries, doubts, without any irritable reaching after fact and reason. Coleridge, for instance, would let go by a fine isolated verisimilitude caught from the penetralium of Mystery, from being incapable of remaining content with half knowledge. This pursued through volumes would perhaps take us no farther than this; that with a great Poet the sense of beauty overcomes every other consideration, or rather obliterates all consideration⁸.

Kant's subjective general validity and Keats's negative capability imply the reliance of aesthetic judgement on wise subjectivity⁹. Negative capability and subjective general validity can be dubbed the cult of "Beauty is truth, truth beauty".

Lacan's deliberation on the nature of the desire has some cross-connections with the Kantian sublime. Desire can be best explicated through its negation of need: Need has an object, while desire is without an object. In fact, desire is different from need by its measure and intensity and the fact that it is fluid and difficult to pin down: A hungry man needs food! End of the matter, but an adventure-seeking man or a person who goes to a concert needs a "something", a vague sentiment of being. Desire, Jacques Lacan speculates in *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, is the propelling force born when subjects enter language and inter-subjectivity. In fact, it is the fundamental need burst open after babies find a rupture with the imaginary maternal order as a result of language acquisition, and when they are obliged to utilize symbols rather than imagination to relate to their surroundings. Need is a basic affirmation of "I", where man is absorbed by what he knows. Hence in need, the object outweighs the subject; whereas, "desire" is directed toward a non-natural entity and creates self-consciousness, something that goes beyond the given reality. As Lacan asserts, the subject "can experience himself in his desire by acknowledging his desire as *his*, and as distinct from its object¹⁰".

Lacan believed that "the unconscious is structured like language", and to trace desires in language in "The Agency of the Letter" he had recourse to Roman Jakobson. In line with Jakobson, who traced signification in the metonymic/metaphoric axes, Lacan traced desires and symptoms in these two axes. The metonymic axis is a kind of word-to-word connection with other signifiers whose slippage manifests ongoing desires, whereas the axis of metaphor is connected with the symptoms which intervene in the way of the desires to reinforce new signification, and though signification, according to Lacan, is impossible to define, the symptoms insist on signification even if

⁷ *Ibid.*, p. 58.

⁸ John Keats, *The Poems of John Keats*, John R. Strachan (ed.), London and New York, Routledge, 2005, p. 14.

⁹ Paradoxically, Keats, who praised Shakespeare for such negative capability, censured Wordsworth for his "egotistical sublime", or a sublimity dependent on the self.

¹⁰ John P. Muller, William J. Richardson, *Lacan and Language: A Reader's Guide to Écrits*, New York, International Universities Press, 1994, p. 20.

they do not fully consist of it. The metaphoric axis, Lacan observed, resembles the signification embodied in the intervention of slips of the tongue or in our jokes.

Just as sublimity is an astonishing intervention to "block and release", as Kant maintains, the metaphoric axis is an intervention to agitate the slippage of the signifiers. Sublimity and desire are both boundless and infinite. More importantly, the sublime and desires are non-teleological; that is why in their light I shall attempt to demystify some of the complexities, sometimes referred to as contradictions, of Wordsworth's Ode and Sepehri's "Address".

Childhood Intervention in "Ode: Intimation of Immortality"¹¹ and "Address"

The poet of the Ode is by no means "a common man speaking to common men", as Wordsworth defines him in the *Preface*; by contrast, he is difficult and Shakespearian, which is proper to the seriousness of his discourse. The Ode — despite its length and Cowleyan structure — falls into three parts that more or less conform to the strophe, antistrophe, and epode of the traditional Pindaric ode. The difference being that this triad is to be traced in the various discourses raised in the Ode rather than in its stanzas and structure. This is in line with Coleridge's definition of the "organic unity" in poetry which must be embodied in the meaning of the poem, not in predetermined stanzaic forms, to create transition between the many discourses of a poem.

The meticulous choice of pronouns in the Ode is in harmony with this triad as well: The first four stanzas, which were written at the first sitting of the composition of the Ode, are distinguished from the rest of the poem by the poet's lyrical expressions of nostalgia about a different past:

There was a time when meadow, grove, and stream,
The earth, and every common sight,
To me did seem
Apparelled in celestial light,
The glory and the freshness of a dream.
It is not now as it hath been of yore; —
Turn wheresoe'er I may,
By night or day.
The things which I have seen I now can see no more¹²

The "I" of the first four stanzas is nostalgic about the sensual joys of childhood. The second stanza, above all, speaks of the physical, ordinary vision of children which can easily misguide the reader into believing the poet is urging, above all, a return to the strength of his younger years, given the fact that Wordsworth was suffering from a severe decline in his eyesight. A simplistic and superficial perusal, decontextualizing the Ode from its wholeness and detracting from its value, can find the answer to the central question of the Ode in "childhood" and assume childhood to be the lost "gleam", "glory", and "the dream" the poet is after: "Wither is fled the visionary gleam?/Where is it now, the glory and the dream?" This reading can be all the more justified, though wrongly, in the light of Neo-Platonic veins discernable throughout the Ode in particular in the epitaph: "The child is father of the man". However, Wordsworth, like most Romantics, displays an infinite number of images and discourses in the liberty of his poetic license to reinforce an elemental condition, and not all these references, among

¹¹ "Ode: Intimations of Immortality" is Wordsworth's most philosophical poem written 1802-1804. The value Wordsworth attached to this poem is revealed by its position in his book since it closes the second of Wordsworth's two volumes published in 1807, and he clearly wanted it be the culminating poem of the collection.

¹² William Wordsworth, *The Poems of William Wordsworth*, London, Bradbury and Evans Printers, 1858, p. 141.

them a nostalgia about childhood, must be taken literally. Groom has shown how Wordsworth adopts Platonic myth, for instance, as a metaphor:

It is adopted in the poem rather as a description than as an explanation of the mysteries of childhood [...] It is easy to recall similar instances of the adaptation within the limits of a single poem of some belief or theory for its imaginative effect. Marvel does this in *The Garden*, Coleridge in *The Ancient Mariner*, and neither poet is accused of false reasoning. There is no reason why Wordsworth should not use a similar license in his Ode¹³ [...].

Wordsworth adapted to his purposes myths, fables, and anecdotes which he did not necessarily believe in to help clarify his argument. For instance, he alluded to Plato's argument for the prenatal existence of the soul simply as an imaginative effect not because he really thought humans experience another Ideal life before their corporeal birth. In the same breath, degrading the Ode to a nostalgia about the unrecoverable condition of childhood runs counter to the discourses of the Ode in its entirety and renders the Romantic nostalgia vulgar. Notice this quotation from Lovejoy, the prominent Romantic scholar:

An ideal of ceaseless striving towards goals too vast or too exacting ever to be wholly attained has been confused with a nostalgia for the untroubled, because [of the] unaspiring, indolent, and unselfconscious life of the man of nature. Thus one of the widest and deepest-reaching lines of cleavage in modern thought has been more or less effectually concealed by a word¹⁴.

The antistrophe of the poem has a shift in pronoun: The poet passes from "I" to "we". This change is readily accepted because it is from this section on that the collective journey common to all mankind starts. The stanza begins with birth and ends with death; to show in stark relief this journey of aging from birth to death, the most relevant lines of the stanza are quoted here: "Our *birth* is but a sleep and a forgetting¹⁵" (line 58), "Heaven lies about us in our *infancy*/Shades of the prison-house begin to close/Upon the *growing Boy*¹⁶" (lines 66-8), "The *Youth*, who daily farther from the east/Must travel, still is Nature's Priest¹⁷" (71-2), "At length the *Man* perceives it die away,/And fade into the light of common day¹⁸" (lines 75-6). This journey is, in fact, a degenerate progression from birth to the banality of conventional, common life, and has nothing to do with what Arthur Beatty, in *William Wordsworth: His Doctrine and Art in Their Historical Relations*, calls the Three Ages of Man beginning with the sensation of boyhood, leading to the feeling in youth and culminating in the thought and maturity of adulthood. Far from it! These lines address things that are counter to a unique and full life: recession from one's essence and true subjectivity despite physical growth.

The second part of the Ode embodies the well-known "quintessential Romantic Child" associated with weighty epithets such as "best Philosopher", "Eye among the blind", and "Mighty Prophet! Seer blest". Since Wordsworth in this section is referring to a special type of childhood, he uses the pronouns "Thou" and "thy" quite consciously, not merely as a poetic effect or an archaic word to adorn his Ode, but to show the grandeur of the subject he is addressing, which I will later on prove to be a

¹³ Bernard Groom, *The Unity of Wordsworth's Poetry*, London, Macmillan, 1966, p. 91.

¹⁴ Arthur O. Lovejoy, "On the Discrimination of Romanticism", in Meyer Howard Abrams (ed.), *English Romantic Poets*, Oxford, Oxford University Press, 1975, p. 19.

¹⁵ William Wordsworth, *The Poems of William Wordsworth*, op. cit., p. 441.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*, p. 442.

state, a condition. These lines show the decorum the poet uses while referring to this condition which is metaphorically embodied in "the Child":

Thou, whose exterior semblance doth belie
Thy Soul's immensity;
Thou best Philosopher, who yet dost keep
Thy heritage, thou Eye among the blind¹⁹

Just as "Thou" and "you" serve different purposes in Shakespeare's sonnets²⁰, so does Wordsworth diversify his pronouns from the personal "I" of the first four stanzas to the collective "we" and the intimate "thou" in the eighth stanza²¹. The Child is distinguished by these pronouns because it signifies a unique and privileged condition which has nothing to do with merely a phase in a human's life: the quintessential child is achronological!

So far, the Ode might sound contradictory, or, at best, representative of the vacillating, unstable feelings of the poet. The sensual, joy-seeking child of the first stanzas turns into the sensible "philosopher" of these lines. How can such a shift be justified? Or is it justified to call a child "the best philosopher"? Wordsworth, as the master of good ending, must be read in the entirety of his poems in order for the extraneous words to fall into their right places and the contradictions to be resolved. Thus far, it is fair to speculate that the quintessential child is one metaphor among a galaxy of other metaphors that Wordsworth draws upon just to reinforce an idea, and mistaking this single image, childhood representation, with the total argument Wordsworth raises in his sophisticated philosophic poem will detract from a full understanding of the whole poem.

The penultimate and the ultimate stanzas of the Ode function as the epode of the Pindaric ode — meaning-wise not structure-wise — since the Romantics sought unity in meaning not in predetermined structures. Therefore, these stanzas counterbalance the salutary cognitive qualities Wordsworth attributes to childhood in the previous stanzas with new salutary qualities he associates with adulthood. Adulthood is "deep as life" and associated with the depth and profoundness of the "the Philosophic mind". He regards the "sober eyes" and the "philosophic mind" of adulthood as superior to the "delight and liberty" of childhood. Consider these lines from stanza nine:

We will grieve not, rather find
Strength in what remains behind;
In the primal sympathy
Which having been must ever be;
In the soothing thoughts that spring
Out of human suffering;
In the faith that looks through death,
In years that bring the philosophic mind²²

In fact, all the sufferings people go through are auspicious since there is a trade-off between suffering and growing mature. Wordsworth is being associationist²³ at its

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ It is the beloved who is intimately apostrophized by Shakespeare as "thou", whereas he apostrophizes the readers with distance as "you".

²¹ These archaic pronouns are used sporadically all over the Ode, but they are used to the extreme whenever the Ode alludes to states relative to childhood: "Shout round me, let me hear thy shouts, thou happy Shepherd-boy".

²² William Wordsworth, *The Poems of William Wordsworth, op. cit.*, p. 443.

purest. Associationism is a theory in philosophy or psychology that regards the simple association or co-occurrence of ideas or sensations as the primary basis of meaning, thought, or learning. This theory makes the case that all experiences, sweet or bitter, have a therapeutic effect on humans once they turn from real things and experiences to ideas and concepts. Therefore, growing older is an asset since more and more experiences are gained which turn into recollections which are the bases of soberer thought.

The Ode ends with the reconciliation Wordsworth makes with the faculties that decline and the faculties that flourish in humans. The faculties on the decline are physical and the faculties fortified are in the heart and thought: “Yet in my heart of hearts I feel your might²⁴” or “Thanks to the human heart by which we live/Thanks to its tenderness, its joys, and fears²⁵”. This reconciliation in the ultimate strophe, however, does not resolve two major mysteries of the penultimate stanza. First, there is an unnamable desire in this section of the Ode whose meaning defies pinning down. Second, lines flow into each other by enjambment till they are cut short by an image of ethereal children on the threshold of the sea: “And see the Children sport upon the shore²⁶”. We are not given enough — if any — information as to what exactly the nature of this image is or why, after this image is conjured up, the poet no longer mentions the destination or the end of the journey he evokes in his poem.

The nature of this unnamable desire and the intervention of this childhood snapshot in the penultimate stanza bears striking similarity to Sepehri’s “Address²⁷”, published in 1967 in his collection, *The Green Volume*. It is a short philosophical poem in free verse as long as one of the stanzas of the Ode. It resembles the ninth stanza of Wordsworth’s Ode, in particular in terms of the slippage of signification toward an unknown object and, above all, in the evocation of a quintessential child imagery that cuts short that slippage. To facilitate the comparison, they are both cited here:

“Address”

“Where is the Friend’s house?” asked the horseman just at dawn.
The Heavens paused.
A wayfarer took the bright stick from his lips,
Conferred it on the darkness of the sands,
Pointed with his finger to a poplar tree and said,
“Just before that tree
There is a garden path greener than God’s dreams.
In it there is love as wide as the blue wings of true friendship.
You go on to the end of the path that takes up again
Just beyond maturity,
Then turn toward the flower of aloneness.
Two steps before the flower,
Stop at the eternal fountain of earthly myth.
There, a transparent terror will seize you,
And in the sincerity of the streaming heavens
You will hear a rustling.
High up in a pine tree,

²³ Associationism, which was founded by the philosopher David Hartley, believes in the theolo-therapeutic effect of all real experiences after they turn into ideas. After Godwin’s philosophy, Wordsworth was highly influenced by David Hartley in the second half of his life.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*, p. 442.

²⁷ I will use Jerome W. Clinton’s translation of Sepehri’s “Address” with some minor modifications, such as “stick of light” rather than “branch of light”, to make the translation more appropriate.

*You will see a Child
Who will lift a chick out of a nest of light.
Ask him,
'Where is the Friend's house?'*²⁸

"Ode: Intimation of Immortality" (Stanza IX)

O joy! that in our embers
Is something that doth live,
That Nature yet remembers
What was so fugitive!
The thought of our past years in me doth breed
Perpetual benediction: not indeed
For that which is most worthy to be blest;
Delight and liberty, the simple creed
Of Childhood, whether busy or at rest,
With new-fledged hope still fluttering in his breast:—
Not for these I raise
The song of thanks and praise
But for those obstinate questionings
Of sense and outward things,
Fallings from us, vanishings;
Blank misgivings of a Creature
Moving about in worlds not realised,
High instincts before which our mortal Nature
Did tremble like a guilty thing surprised:
But for those first affections,
Those shadowy recollections,
Which, be they what they may
Are yet the fountain-light of all our day,
Are yet a master-light of all our seeing;
Uphold us, cherish, and have power to make
Our noisy years seem moments in the being
Of the eternal Silence: truths that wake,
To perish never;
Which neither listlessness, nor mad endeavour,
Nor Man nor Boy,
Nor all that is at enmity with joy,
Can utterly abolish or destroy!
Hence in a season of calm weather
Though inland far we be,
Our Souls have sight of that immortal sea
Which brought us hither,
Can in a moment travel thither,
And see the Children sport upon the shore,
*And hear the mighty waters rolling evermore*²⁹

"Address", unlike Ode, does not elaborate on the Three Ages of Man, and the conventions that remove man's capacities and decline his faculties, but rather it embodies the climactic epiphany that takes place in stanza IX of the Ode where the ethereal children appear in the way of the quests.

In "Address", a "horseman" is in search of "the Friend", and since "the Friend's" name is not preceded by any possessive pronoun, he asks a perfect stranger for his address. The quest towards the Friend is a journey towards enlightenment which is best embodied in the image of "a stick of light" in the wayfarer's lips — a metaphor for a

²⁸ Sohrab Sepehri, "Address", tran. by Jerome W. Clinton, in *Words Without Borders*, available on <https://www.wordswithoutborders.org/article/address>, [last consulted 20 July 2018].

²⁹ The italics are ours. William Wordsworth, *The Poems of William Wordsworth, op. cit.*, p. 442.

cigarette — and the “nest of light” over a tree, at the end of the poem — a metaphor for the Sun. The play on the image of the light at the beginning and the end of the poem gives it a circular form which is reinforced all the better by the fact that “Address” starts and finishes with the echo of the same sentence: “Where is the Friend’s house”, given that the first one is a question and the second one a statement. In Sepehri’s “Address”, the horseman is after an address which recedes the more the wayfarer tries to determine its place. It is a concept which resists being signified. By definition, it embodies all the characteristics of a desire enumerated by Lacan: a propelling force pivoting around an unknown object (notice that the Friend doesn’t have a proper name) without being met as if its aim were to maintain repetitive movement. As Lacan shows, the metonymic (not used as a figure of speech) axis in language highlights desires through the repetitive slippery swerve of one signifier into a new signifier rather than a fixed signified. The metonymic axis creates speech, rather than language, differing from person to person, through word to word connection to create sequence.

The slippery nature of the axis of desire (metonymic axis) is demonstrated through several techniques in “Address”. First, an address is a signifier often with a straightforward signified, but in this case as the poem continues, the address becomes more suspended. This is partly because the address is at first spatial: “Just before that tree/there is a garden path greener than God’s dreams”. Gradually, though, it becomes temporal and internal rather than spatial: “You go on to the end of the path that takes up again/just beyond maturity”. Besides, the address is at first signified by visual signs, but it swerves into auditory signs and intensive onomatopoeic effects: “And in the sincerity of the streaming heavens/You will hear a rustling”. Also, the address is signified more by where it is not than by where it really is: “Just before the tree”, or “Two steps before the flower”, or “You go on to the end of the path that takes up again/just beyond maturity”. In addition, the fugitiveness of the Friend’s address in the metonymic axis of desire is intensified by the conceits whose tenors and vehicles signify no anchoring point. Payandeh speculates on the irony and the tension of the poem thus:

The speech of the wayfarer, which is supposed to remove the ambiguity, is replete with it. This ambiguity is partly due to the joint of the concrete with the abstract. For instance, “poplar” and “the garden path” are concrete; hence tangible and imaginable. Whereas, the greenness of “God’s dream” or the blueness of “the wings of true friendship” are abstract and unvisual concepts. In the same breath, pairs such as “flower of aloneness” or “nest of light” or “fountain of earthly myth” conjure up at its extreme the tension between the abstract and the concrete, for in each pair one component is entirely concrete and the other has an imaginary nature³⁰.

The subject rotates around the Friend’s address rather than reach it till childhood imagery cuts it short and new meaning emerges. This intervention is called the metaphoric axis which has to do with the substitution of one word for another, unlike the metonymic axis which creates a word to word connection. Metaphor, in Lacanian terminology, is not a figure of speech and is distinguished from metonymy by its being implanted into the chain of signifiers as a new latent signifier rather than a signified.

Childhood imagery, in “Address” as well as the Ode, is located in the metaphoric axis and interrupts very abruptly the axis of desire, which includes the interconnected lines before this imagery, to create new chain of meanings. It is by no means the telos of the quests much less the poets’ nostalgia for the untroubled childhood. The child might be able to show the end of the quest but is not its destination and end. Zizek sheds light

³⁰ Hossein Payandeh, *Literary Criticism and Democracy*, Tehran, Niloofar Publication, 2005, p. 52-53.

on how the metaphoric axis can show and not embody meaning: "[I]t is true that in Lacanian theory 'every letter has its title', but this title is definitely not some kind of telos of its trajectory. The Lacanian 'title of the letter' is closer to the title of a picture³¹". The Child in "Address", as well as the Ode, resembles the title of a picture which is not a signified but a starting point to find the chain of signifiers, if not a fixed signified.

The metonymic axis which highlights desire in the Ode is the ninth stanza in which the poet displays the slippery nature of the desire which can hardly be pinned down and keeps slipping from one signifier into a new signifier exactly as happens in Sepehri's "Address". Notice these lines from stanza IX:

[...] in our embers
Is *something* that doth live,
That Nature yet remembers
What was so *fugitive*! (119-22)³²

[...] those obstinate *questionings*
Of sense and outward things,
Fallings from us, *vanishings*;
Blank misgivings of a *Creature*
Moving about in worlds *not realized* (131-5)³³

Those *shadowy* recollections (139)³⁴

Of the eternal *Silence*: truths that wake,
To perish never (145-6)³⁵

Besides the fast enjambment of lines which veer from a fixed meaning, words like "something", "fugitive", "questionings", "blank", "worlds not realized" are suggestive of the difficulty the poet has to articulate what he means. This elusive ongoing process does not reach a meaning; it is, instead, interrupted by childhood imagery: "And see the Children sport upon the shore".

Childhood representation, as explained above, in both poems coincide with the metaphoric axes and embodies symptoms which need to be interpreted. Besides abruptly coming in the way of their preceding lines, these childhood images in both poems have some features in common. In both poems, the children are sequestered from the rest of society: The Child in "Address" is all alone on top of a tree picking up the Sun and the children in the Ode are on the threshold of the sea. Iconic framing, among other techniques, makes children stand in stark relief. Judith Plotz shows in *Romanticism and the Vocation of Childhood* how Wordsworth, for example, through stylistic technique such as the manipulation of the convention of spelling, syntax, prosody, capitalization, placement of caesura, spatial position, etc. throws into relief the uniqueness and specialness of his childhood representations. However, this isolation marks, above all else, self-sufficiency rather than stagnation and loneliness because not only are images of children in both poems in motion, but they also condition the continuation of the quest, for children in both poems are like signs giving direction to the destination: in "Address" a child will show the Friend's house and in Ode the place

³¹ Slavoj Žižek, *The Sublime Object of Ideology*, London, Verso, 1989, p. 178.

³² William Wordsworth, *The Poems of William Wordsworth*, op. cit., p. 442.

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ibid.*

³⁵ The italics are ours. *Ibid.*

where the children are playing will lead to the “immortality sea”. The children in both poems are also on the threshold: The children in Ode are between the sea and the shore and the child in “Address” is on the horizon between the earth and the sky. In both poems, children are playful and bereft of adult traits. In other words, they are far from being child prodigies, nor are they the answers to the central questions of each poem: “Where is the Friend’s house?” in “Address” and “Wither is fled the visionary gleam?/Where is it now, the glory and the dream?” in the Ode. They are more or less like signposts to enlightenment and epiphany. Finally, in both poems, the children are bereft of any context such as their gender, nationality, age, family background, and even their appearance.

However, unlike “Address” which is a short poem that shows the very moment of “epiphany”, Ode is a long poem that has much more than the moment of “epiphany” of the ninth stanza. Wordsworth uses an extended theatrical metaphor to itemize the conventions of society which might snare man’s self-reliance:

Then will he fit his tongue
To dialogues of business, love, or strife;
But it will not be long
Ere this be thrown aside,
And with new joy and pride
The little Actor cons another part;
Filling from time to time his “humorous stage”
With all the Persons, down to palsied Age,
That Life brings with her in her equipage;
As if his whole vocation
Were endless imitation³⁶

Man can be a “little Actor” whose “humorous stage” is just “endless imitation”. Business, marriage, loss, funeral, disease and so on are the components of common life almost every human in society is likely to experience before death. Since these are the commonplaces of every human’s life, they may distract the subject from their real desire. Very probably desire is to be the discourse of the Big Others. In fact, most of the desires we pursue are not ours without our knowing about it, hence Lacan’s dictum, “the unconscious is the discourse of the Other”. Lacan maintains that after the acquisition of language we break into the order of symbols where there are conventions and codes to create inter-subjectivity. The big Others are the authoritative father figures, in inter-subjectivity, that set the rules and define the subject’s place and desires and the subject mistakes them as the embodiment of perfection which have neither desire nor lack. The big Others can, for instance, be the wishes and desires of our parents that define us.

Here, Wordsworth itemizes some of the snares that might sound like a subject’s real desires and estrange him from the breathing space which Lacan calls “separation”. Separation is the precious moment when one finds a desire that is close to one’s subjectivity. Separation is the moment the subject gets rid of the diverse or contradictory egos³⁷ imposed on him in the network of the Big Others and finds his subjectivity which is unique and renders him self-sufficient. Wordsworth in the ninth

³⁶ *Ibid.*

³⁷ Ego(s), which is a false subjectivity, is, according Lacan, for the first time formed in the “mirror stage” because of the anatomical incompleteness of an infant evinced in motor turbulence and lack of coordination. Therefore, ego is a distorting alienating agency based on illusion that blocks the growth or, in better terms, the lifelong coming into being of the subject.

stanza of his Ode and Sepehri in "Address" picture the desire toward subjectivity, free from several egos and the burden of the Big Others. Separation does not last permanently while subjects are in society, nor is it easy to reach but reaching it realizes the true subjectivity of the subject. This is what Lacan meant by his maxim, in "The Ethics of Psychoanalysis", "ne pas céder sur son désir" (don't give up on your desire, don't compromise), and Žižek elevated Lacan's emphasis on separation from the desire of the Other to the level of an ethical duty. Wordsworth and Sepehri configure, through the confines of language, moments of sublimity and separation in the human when he floats in non-teleological desire and absolute subjectivity even if momentarily. This sublimity is created by the transcendence and the elevation of the self to the moment of "ne pas céder sur son désir". Kantian sublimity is the result of the transcendence of the self by encountering the boundless possibilities that the soul of humanity possesses which are often disregarded in the "light of common life".

Childhood imagery, therefore, creates "epiphany" in the readers by means of juxtaposing the best qualities of the two poles of the continuum of a human's life: adulthood and childhood. Half of the address the horseman is seeking in Sepehri's poem is presented by an adult wayfarer, and the rest of it by a child. In parallel, Wordsworth counterbalances the adult's salutary qualities with those of childhood. Therefore, childhood representation is a metaphoric condition where the best qualities of a human are fused. In neither of these two Romantic poems does childhood representation mark a "fixity" because they are both, as already explained, thresholds to pass in order to find the answer to the central questions of the poems and to realize one's real subjectivity since in Romanticism one's individuality free from any barriers has the advantage of a celestial alliance. Considering childhood as a condition was a recurring motif in the nineteenth century and not necessarily in Romanticism as Linda Austin argues: "In the nineteenth century, nostalgia for childhood usually referred to condition rather than duration; in doing so it rendered an already unstable concept even more fluid. By 'child' or 'childhood', writers might have meant any period from infancy through young adulthood³⁸". Though "Address" and "Ode: Intimation of Immortality" belong to different eras and places, they, both in terms of form and concept, use childhood imagery to impart similar metaphoric connotations. Significantly, the first title of the Ode was "Let us sing of somewhat higher things".

Lack of telos detracts by no means from the perfection of these poems, since as Coleridge deliberates, the perfection of the poem is in its organic unity and meaning not in what Lovejoy calls "strait-laced regularity and symmetry of the heroic couplet³⁹". Coleridge's "organic unity" can be seen as corresponding to Kant's qualitative perfection:

Qualitative perfection is quite distinct from quantitative perfection. The latter is the completeness that anything [may] have as a thing of its kind. It is a mere concept of magnitude (of totality); in its case what the thing is [meant] to be is already thought in advance as determined, and the only question is whether the thing has everything that is required for being a thing of that kind⁴⁰.

The sublimity of poetry may be compared to the sublimity of a forest. We never censure a forest because one qualitative component, say a flower, is missing. Since the

³⁸ Linda M. Austin, "Children of Childhood: Nostalgia and the Romantic Legacy", *Studies in Romanticism*, n° 1, 2003, 77 8-12.

³⁹ Arthur O. Lovejoy, "On the Discrimination of Romanticism", *op. cit.*, p. 13.

⁴⁰ Emmanuel Kant, *Critique of Judgement*, *op. cit.*, p. 74.

sublimity of a poem is measured by its “qualitative perfection”, can we make the case that the Ode and “Address” lack in perfection because they do not show the final telos of their quests, or that they simply defer the telos outside the confines of the poems? The “sight of that immortal sea” can be only glimpsed on the seashore and the “address” can be shown later on by the Child on top of the tree. In fact, since this lack is in line with the sense of these poems, which is the impossibility of fully articulating or reaching a desire (because the desire doesn’t have an object in the first place and its object is beyond the given reality), this lack is not only accepted but also justified and pertinent. The sublime object and Lacanian “separation” last momentarily and can only be peered at; they can be neither the destination nor are they fully reached. “The sublime object”, Zizek asserts:

is an object which cannot be approached too closely: if we get too near it, it loses its sublime features and becomes an ordinary vulgar object — it can persist only in an interspace, in an intermediate state, viewed from a certain perspective, half-seen. If we want to see it in the light of day, it changes into an everyday object⁴¹ [...].

The Ode and “Address” deal with the sublime condition of “becoming” whose necessities can be described, though with difficulties, but since this condition is an ideal and not a material entity, it can barely be articulated.

To conclude, based on the Kantian qualitative perfection and the Lacanian intervention of the metaphoric axis, the Ode and “Address”, contrary to the common but simplistic view, do not address the fixation on or idealization of childhood. They, rather address growing up by keeping a balance between the imagination, a child’s trait, and understanding, an adult’s trait, which are both two cognitive qualities relative to sublimity. Childhood is, therefore, neither a telos nor a simple image in Wordsworth’s and Sepehri’s poems; it is a complex image incorporating several images and discourses bound to each other by means of the upholstery of the “organic unity” which is the privilege of the best Romantic poetry. The organic unity does not leave images unbound to each other without a transition, unlike, say Imagism, which imperatively erases the relevance and the pertinence of images to each other. Both Sepehri and Wordsworth use this multilayered image of childhood as the embodiment of the most romantic concept: pursuing one’s real subjectivity and relying on one’s own faculties including imagination and understanding unlike classicism which stresses objectivity, erudition and imitation. As an embodiment of various qualities, childhood can be a metaphor for a state of becoming adult-child. This adult-child metaphoric condition is similar to Coleridge’s definition of “genius poets”. Since nothing can do justice to this condition better than Coleridge’s words, this extract from *Biographia Literaria* deserves to be quoted at length:

A poet, described in ideal perfection, brings the whole soul of man into activity, with the subordination of its faculties to each other, according to their relative worth and dignity. He diffuses a tone, and spirit of unity, that blends, and (as it were) fuses, each into each, by that synthetic and magical power, to which we have exclusively appropriated the name of imagination. This power, first put in action by the will and understanding, and retained under their irremissive, though gentle and unnoticed, control reveals itself in the balance or reconciliation of opposite or discordant qualities: of sameness, with difference; of the general, with the concrete; the idea, with the image; the individual, with the representative; the sense of novelty and freshness, with old and familiar objects; a more than usual state of

⁴¹ Slavoj Zizek, *The Sublime Object of Ideology*, op. cit., p. 192.

emotion, with more than usual order; judgement ever awake and steady self-possession, with enthusiasm⁴² [...].

⁴² Samuel Taylor Coleridge, *Verse and Prose*, Moscow, Progress Publishers, 1981, p. 230.

Interventions de la censure salazariste dans la littérature portugaise au temps de l'*Estado Novo*

Walter Alberisio
Université de Bologne
DESE

Pour citer cet article : Walter Alberisio, « Interventions de la censure salazariste dans la littérature portugaise au temps de l'*Estado Novo* », in *Dialogues Mulhousiens*, n° 3, *Intervention(s)*, Journées Doctorales des Humanités 2018, sous la direction d'Inkar Kuramayeva et Régine Battiston, janvier 2019, p. 195-203 (version en ligne, <http://dialogues.hypotheses.org/>).

Résumé

À l'exception de Fernando Pessoa et de José Saramago, la littérature portugaise demeure une réalité peu connue. La faute incombe en grande partie à la dictature qui gouvernait le pays d'une main de fer durant la moitié du XX^e siècle et qui censurait tout texte lui déplaisant. À quoi la censure était-elle particulièrement attentive ? Comment punissait-elle les écrivains ? Comment ceux-ci continuaient-ils à travailler malgré tout ? Nous allons voir dans cet article quelques cas de romans censurés ainsi que les justifications des censeurs eux-mêmes quant à l'interdiction ou l'autorisation des textes qu'ils examinaient. Nous proposerons ensuite un rapide panorama de la littérature post-25 avril 1974, date de la chute de la dictature.

Mots-clés : littérature portugaise, censure, dictature, salazarisme, érotisme.

Abstract

Interventions of the Salazarist's Censorship on Portuguese Literature under the Estado Novo

Except for Fernando Pessoa and José Saramago, Portuguese literature still remains relatively unknown, in large part due to the Salazar dictatorship that governed the country with an iron hand during the second half of the 20th century and censored all the unwanted texts. To what was this censorship most attentive? How were censored writers punished? Despite all that, how did these writers continue working? This paper will present a few cases of censored novels along with the censors' own justifications for the proscription or authorisation of the texts they examined. We will then offer a brief survey of the state of Portuguese literature after the dictatorship ended on 25 April 1974.

Keywords: Portuguese literature—censorship—dictatorship—salazarism—eroticism.

Le Portugal de Salazar

Le 25 avril 1974, Marcelo Caetano, successeur de Salazar à la tête de l'*Estado Novo* est renversé. Le Portugal organise pour la première fois de son histoire de véritables élections démocratiques, la quasi-totalité de ses colonies accèdent à l'indépendance, une république laïque est proclamée, l'état policier et la censure disparaissent. Des changements sans précédent font irruption dans la société portugaise et la littérature va bien entendu être directement concernée par ces transformations : d'un point de vue tant stylistique que thématique, il est finalement possible de parler de ce que l'on souhaite avec le langage que l'on souhaite. D'une manière plus globale, la perte de l'empire colonial portugais et les changements géopolitiques qui s'ensuivent ont deux conséquences extrêmement fortes sur la population lusitanienne : il s'agit premièrement de la prise de conscience des atrocités commises envers les populations africaines ainsi que la charge traumatique des familles ayant eu un proche tué, mutilé (physiquement ou psychologiquement) ou mort de malaria¹ et, en second lieu, la fin de l'isolationnisme vis-à-vis de l'Europe accompagné de la perte de gigantesques territoires. Mais reprenons un instant l'histoire en amont.

En 1926, la Première République est renversée et la *Dictadura Nacional* est proclamée. Ce régime se dote d'une nouvelle constitution le 11 avril 1933 et est alors baptisé *Estado Novo*. La nouvelle constitution, entre autres, abolit la liberté d'expression fraîchement conquise, la censure y fait en outre son apparition officielle. En 1940, Salazar, qui était devenu président du conseil des ministres en 1932, fait passer les services de censure sous sa tutelle directe. Ces services vont passer minutieusement en revue tout texte imprimé dans le pays. Aucun ne sera publié sans avoir reçu au préalable le visa desdits services. Nous verrons que si, dans un premier temps, la censure peut se contenter de simplement interdire les textes (ce qui n'empêche pas de nombreuses arrestations, surtout parmi les militants communistes), les auteurs vont petit à petit devenir la cible privilégiée des foudres de la censure. Qu'est-ce que la censure visait particulièrement ? Quels étaient ses critères pour interdire ou autoriser la publication d'un écrit ? De quelle manière certains auteurs ont-ils bravé ces interdits ? C'est ce que nous allons voir à travers un rapide tour d'horizon de différentes œuvres écrites sous la dictature salazariste et passées entre les mains des censeurs.

Quelles sont les cibles de la censure ? L'éros étrangement épargné

Une question qui va particulièrement nous intéresser est comment la censure traitait le problème de l'érotisme et du désir. En effet, les autres sujets sensibles ne posaient guère de problèmes aux censeurs : si un texte parlait de la corruption des politiques, des vagues de suicides qui frappaient le Portugal durant les périodes de récession, mettait en doute la victoire portugaise dans une entreprise guerrière, ou encore était de nature *comunizantes*, celui-ci était purement et simplement retiré de la circulation. Toutefois, en ce qui concerne le thème de l'éros, nous allons voir que la mise en circulation ou l'interdiction de publication d'un texte dépendaient beaucoup de la subjectivité du censeur ainsi que de la popularité de l'écrivain (on craignait qu'un procès ne fasse plus de publicité que de mal à l'auteur accusé dans le cas où celui-ci était apprécié du public) plutôt que de critères rigoureux. Un parangon du genre est le cas des œuvres *Nome de*

¹ On estime le nombre de soldats portugais morts dans les guerres coloniales à environ 8000 tandis que les blessés graves s'élevaient à plus de 15 000 (ce chiffre comprenant également les séquelles psychologiques permanentes). Les civils et guérilleros d'Angola, Guinée-Bissau et Mozambique ont été en tout cas 60 000 à trouver la mort. À ce sujet voir Marc Michel, « La Décolonisation de l'Afrique portugaise », *Décolonisations et émergence du Tiers Monde*, Paris, Hachette, 2002.

Guerra (1938) de José Almeida Negreiros, qui sera autorisé malgré la présence de nombreuses scènes osées se déroulant dans les cabarets de Lisbonne en son sein, tandis que *Um Homem Procura o Caminho* (1944) de José Faure de Rosa sera interdit². Il n'existe cependant pas, à notre avis, de différences abyssales entre les passages piquants que le lecteur peut trouver dans les deux romans. Le fait que le premier soit publié alors que le second est interdit dépend donc sûrement des censeurs entre les mains desquels les livres sont passés ainsi que de la grande popularité dont jouissait Negreiros déjà à cette époque. Une chose est sûre, au Portugal (mais il serait aussi intéressant de comparer cette politique avec d'autres régimes dictatoriaux), c'est moins la représentation de l'acte de chair que la passion et le sentiment amoureux qui étaient réprimés par l'organe de censure officiel. Le sexe en tant que tel (du moment qu'il reste dans un cadre hétérosexuel bien entendu) est considéré comme relativement inoffensif tandis que l'on semble prêter à la passion un pouvoir subversif risquant d'effriter les bases de l'obéissance au régime. Attaques à la cellule familiale, offenses à la morale chrétienne, remise en question du modèle hétérosexuel, le désir insidieux représente un véritable ennemi à museler pour la dictature.

Dans son essai *Mutiladas e Proibidas, Para a História da Censura literária em Portugal nos Tempos do Estado Novo*, le journaliste Cândido de Azevedo, qui a consacré de nombreuses années à l'étude de la censure dans son pays natal, fournit au lecteur une importante collation de textes littéraires passés à la loupe par la censure, et présente les différentes justifications quant à la classification de ces écrits dans une des trois catégories que les censeurs avaient à disposition : publiables, publiable sous réserves, à retirer de la circulation. De Azevedo souligne que, dès le début de l'instauration d'un organe de censure au Portugal et jusqu'à sa radicalisation en 1958 (par suite de la candidature au poste de président du conseil du général Delgado, très apprécié par l'opposition) :

Les objectifs de la Censure étaient ainsi tellement vastes et abstraits qu'ils, comme l'a souligné l'écrivain Mário Ventura, « perdent toute signification dans le domaine de la justice et du droit », de ce fait « s'établit ainsi une autorité d'action illimitée, qui laisse aux soins du critère vague et infini du censeur la classification de ce qui peut ou non tomber dans ce cadre de concepts³ ».

En d'autres termes, le censeur peut mettre à l'index ce que bon lui semble tant les critères pour juger de la prétendue dangerosité d'un texte sont hétéroclites. L'épée de Damoclès constamment en suspens au-dessus de la tête de l'auteur (qu'il soit romancier, poète ou journaliste), poussait celui-ci à s'autocensurer de manière préventive. Adolfo Casais Monteiro, auteur de théâtre, témoignait de cette situation intolérable :

Chacun a peur de l'autre, et tous ensemble ont peur du Pouvoir. Ils s'autocensurent car... ils ont peur d'être censurés. Ils ont peur des réclamations de l'église, qui a force de loi, et du premier salazariste inculte venu qui pourrait les dénoncer. Ceux-ci ne connaissent rien au théâtre, ils connaissent par contre son riche jardin secret, et ils vont épouiller scrupuleusement chaque pièce afin d'empêcher, par exemple, que l'on attente à la « loi sacrée du mariage ». Ou bien le lecteur ne savait pas qu'au Portugal l'adultère était interdit... au théâtre ? De même que le suicide est interdit, interdit également, d'ailleurs,

² Voir Cândido de Azevedo, *Mutiladas e Proibidas : Para a História da Censura Literária em Portugal nos Tempos do Estado Novo*, Lisboa, Caminho, 1997, p. 105-106.

³ *Ibid.*, p. 42 : « Os objetivos da Censura eram de tal modo vastos e abstractos que, tal como sublinhou o escrito Mário Ventura, "perdem qualquer significado no campo da justiça e do direito", porquanto "estabelece-se assim uma autoridade de acção ilimitada, já que se deixa ao critério vago e infinito do censor a classificação do que pode caber naquele quadro de conceitos" ». Toutes les traductions de cet article sont nôtres.

dans les comptes-rendus des journaux. Au Portugal, personne ne se jette d'un pont, ou sous un train. Non messieurs : il tombe. Il y a des accidents, il n'y a pas de suicides. Mais l'adultère ne peut pas être transformé en accident, du moins pas au théâtre. Il faut donc purement et simplement l'interdire⁴.

Nous allons voir cependant que certains aspects du texte qui nous intéressent particulièrement, comme la passion amoureuse, sont censurés systématiquement, tandis que d'autres, comme l'acte sexuel, peuvent être parfois tolérés. L'adultère lui-même, du moment qu'il ne menace pas la cellule familiale traditionnelle, peut éventuellement être pardonné.

« É o medo que guarda a vinha »

Dès les années 30, des circulaires destinées aux employés des services de censure circulent afin de communiquer à ces derniers ce à quoi ils doivent être particulièrement attentifs. Les années 30 étant marquées par une forte récession, les employés des services doivent prêter attention en priorité aux textes pouvant entamer le moral de la population : morts de faim, suicides, augmentation des personnes bénéficiant de l'assistance publique, mortalité infantile, et cetera. Toute attaque envers le gouvernement ou ses membres est bien entendu fermement condamnée. Cependant, du côté de l'éros, nous ne trouvons dans ces circulaires que peu de références spécifiques à la description de l'acte sexuel, ce qui est plutôt curieux pour cette époque. La passion et le discours amoureux ainsi que les atteintes à la morale chrétienne sont en revanche particulièrement ciblés. Ainsi, dans une circulaire de 1931, on recommande la plus grande prudence par rapport aux « crimes passionnels », à la « correspondance amoureuse adoptant un ton démoralisateur » (ce qui affectera notamment le roman épistolaire), à ce qui pourrait inciter à la « dissolution des mœurs » et « blesser la morale domestique⁵ ». De cette manière, en 1938, *Nome de Guerra* de José de Almada Negreiros, que nous avons déjà évoqué, est autorisé à être mis sur le marché. Le fonctionnaire ayant contrôlé ce livre justifie son choix ainsi : « Ce n'est pas un livre recommandable. Malgré le fait qu'il conte des épisodes d'un réalisme choquant, il n'est pas d'une morale répugnante. Je ne vois pas de motif pour empêcher sa mise en vente, même si cela ne bénéficiera qu'à son auteur et à son éditeur⁶ ».

Les choses semblent peu évoluer de ce point de vue dans les années qui suivent, même après la radicalisation de 1958, radicalisation due à la candidature de l'amiral Delgado en tant que président du conseil des ministres. La censure s'intensifiera encore à partir de l'année 1962 et l'accession de Paulo Rodrigues au poste de Sous-secrétaire d'État. Proche collaborateur de Salazar, il va promulguer une nouvelle politique à suivre pour les services de censure : attaquer l'auteur plutôt que le texte. Les peines de prison à l'encontre des écrivains et des journalistes vont alors se multiplier. En voici un

⁴ Adolfo Casais Monteiro, *O País do Absurdo — Textos Políticos*, Lisboa, Ed. República, 1974 : « Cada um tem medo do outro, e todos juntos têm medo do Poder. Fazem censura à toa porque... têm medo de ser censurados. Têm medo as reclamações da Igreja, que têm força de lei, e às do primeiro salazarista bronco que possa denunciá-los. Eles não sabem nada de teatro, sabem do seu rico lugarzinho, e catam cada peça a fim de impedir, por exemplo, que se atente contra os “sagrados laços de matrimónio”. Ou o leitor não sabia que em Portugal o adultério é proibido... no teatro ? Como é proibido o suicídio, proibido aliás, igualmente, no noticiário dos jornais. Em Portugal ninguém se lança duma ponte abaixo, ou para debaixo dum comboio. Não senhor. cai, Há acidentes, e não há suicídios. Mas o adultério, esse não se pode transformar em acidente, no teatro : só pode ser pura e simplesmente proibido ». Toutes les traductions présentes dans cet article sont nôtres.

⁵ Voir Cândido de Azevedo, *Mutiladas e Proibidas*, op. cit., p. 37-38.

⁶ *Ibid.*, p. 105, « Não é um livro recomendável. Apesar de conter episódios de realismo chocante, não é de moral repugnante. Não vejo motivo para impedimento de sua venda, embora esse benefício só deva aproveitar ao autor e editor ».

exemple : durant les années 60, alors que le Portugal doit déployer un effort de guerre toujours plus important afin de pouvoir conserver ses colonies, l'attention de la censure est particulièrement portée sur les critiques aux forces armées et aux textes pacifistes, Luis de Sttau Monteiro en fera l'âpre expérience après la publication de son livre *A Guerra Santa* en 1966. Comme son titre l'indique ironiquement, cette pièce de théâtre est une critique acerbe de la guerre coloniale en Angola. Monteiro sera emprisonné et la maison d'édition Minotaura qui avait publié le livre sera fermée. Interdire l'œuvre de circuler n'est plus jugé suffisant (cela ne signifie pas, bien entendu, que les arrestations n'existaient pas auparavant), c'est aux personnes physiques que la censure s'attaque à présent.

En ce qui concerne l'éros, on se focalise surtout sur ce qui pourrait « offenser la morale chrétienne traditionnelle » et sur les « récits d'actes de libertinage ». Sur la sexualité en soi, du moment qu'elle reste dans un cadre hétérosexuel et matrimonial, il n'est presque jamais mention (à moins que le récit ne bascule définitivement du côté de la pornographie). Ainsi en 1966, le roman de Vasco Branco *Iva e o Mar* échappe de peu à l'interdiction de publication (l'auteur étant très populaire auprès de la critique et comptant bon nombre de lecteurs et d'admirateurs de ses travaux artistiques, les autorités craignaient qu'une proscription du roman ne soit contre-productive)⁷. Ce qui dérangeait le plus les censeurs n'était à nouveau pas les scènes sexuelles explicites, mais bien le pouvoir suggestif subversif de l'éros :

[Ce livre] se concentre également sur l'immoralité et le libertinage dans les sanatoriums populaires. Dans la partie finale du livre [...] sont relatés les amours illicites d'une employée avec son patron marié, s'il ne s'agit pas d'un récit pornographique, cela demeure réaliste et immoral, sans être choquant, le livre se terminant par le repentir et l'abandon de la relation illicite par le patron à cause des complications à la maison avec l'épouse légitime⁸.

Le livre en question n'est donc pas « choquant » car la situation d'adultère prendra fin avec le repentir du mari infidèle. La cellule familiale étant sauvée, on peut pardonner au mari sa mauvaise conduite et le texte pourra donc circuler librement. La pornographie est donc plus un joker que les censeurs sont libres d'utiliser s'il souhaite attaquer encore un peu plus une œuvre.

Signalons à ce propos le curieux cas de la réédition des *Novelas Eróticas* de Manuel Teixeira Gomes. Publié initialement en 1935, ce recueil de nouvelles sera par la suite interdit. Au-delà du fait qu'il s'agisse de textes érotiques, Manuel Gomes était également un opposant au régime : président de la République entre 1923 et 1925, il s'exile volontairement en Algérie où il demeurera jusqu'à sa mort. En 1960, le livre est curieusement réédité. Il est également interdit de vente, mais on autorise sa circulation au marché noir car il serait dommage de priver le lectorat d'un texte « certainement remarquable⁹ ». Cet exemple illustre l'arbitraire des paramètres utilisés par la censure ainsi que la multitude des mesures qu'il était possible de prendre contre un texte ou son auteur, plongeant ainsi les écrivains du pays dans la confusion et l'incertitude la plus totale.

⁷ *Ibid.*, p. 115.

⁸ *Ibid.*, p. 115 : « [Este livro] foca também a imoralidade e libertinagem nos sanatórios populares. Na parte final do livro [...] relata os amores ilícitos de uma empregada com o patrão casado, que não sendo relato pornográfico, é no entanto realista e imoral, sem ser chocante, terminando pelo arrependimento e abandono da ligação ilícita do patrão em virtude das complicações em casa com a mulher legítima ».

⁹ *Ibid.*, p. 182.

Mais le cas le plus célèbre de censure au Portugal est sans conteste celui des *Novas Cartas Portuguesas*, chef-d'œuvre féministe écrit à trois mains par les «trois Maries¹⁰». Accusée en premier lieu d'être une œuvre pornographique, l'accusation finale du censeur chargé d'examiner ce texte sera la suivante :

Ce livre est constitué d'une série de textes en prose et en vers liés à l'histoire de Mariana, mais dans lesquels est préconisée l'émancipation de la femme sous tous ses aspects, à travers des histoires et des réflexions. Certains passages sont franchement choquants par leur immoralité, constituant ainsi une offense aux coutumes et à la morale en vigueur dans ce pays. En conclusion, je suis de l'avis d'interdire la circulation dudit livre dans le pays et d'en référer à la Police Judiciaire afin de commencer l'instruction du procès¹¹.

Le livre sera interdit et les courageuses auteures n'échapperont pas à un procès. Il est intéressant de souligner que les passages « franchement choquants » auxquels le censeur fait allusion ne débordent pas de descriptions pornographiques : nombreux sont en revanche les cas d'adultères dans lesquels la femme mariée trahit son mari ; Mariana, personnage central du roman, est en outre une religieuse qui brave le vœu de chasteté ; les rapports sexuels dans le cadre matrimonial sont quant à eux systématiquement décrits comme des actes de violence vis-à-vis de femmes non consentantes n'éprouvant aucune attirance pour leurs maris. La pornographie, qui par exemple ne posait absolument pas problème chez Vasco Branco, va être à présent utilisée afin de discréditer encore un peu plus les trois auteures. Heureusement pour elles, elles seront acquittées, le procès ayant lieu après la chute de Marcelo Caetano, ultime président de l'*Estado Novo*.

L'écrivain César Principe résume ironiquement les conséquences de la censure sur la production journalistique et artistique des années passées sous la dictature :

Il n'y avait ni examen préventif. Ni prisonniers politiques. Ni suicides. Ni taudis. Ni choléra. Ni augmentations des prix. Ni avortements. Ni guerre. Ni *hippies*. Ni grèves. Ni drogue. Ni gripes. Ni homosexuels. Ni crises. Ni massacres. Ni nudisme. Ni inondations. Ni fièvre jaune. Ni impérialisme. Ni faim. Ni viols. Ni pollution. Ni déraillements. Ni typhus. Ni Parti Communiste. Ni fraudes. Ni relations extraconjugales. Ni racisme. Et les gouvernants (impassibles, sereins, brillants) ne voyageaient pas, ne tombaient pas malade, n'avaient aucun accident d'avion, ne mangeaient pas, n'improvisaient pas et, lorsqu'ils étaient exonérés, c'étaient toujours « à leur demande ». C'était le pays fiction contre le pays réel¹².

Dans les conditions d'écritures que nous avons décrites, l'auteur devait être sans cesse vigilant à ne pas écorner l'image du pays et de son gouvernement et à ne pas suggérer d'idées subversives à son lecteur. Ne sachant pas à propos de quoi le couperet

¹⁰ Voir Maria Isabel Barreno et Maria Teresa Horta et Maria Velho da Costa, *Novas Cartas Portuguesas*, Lisboa, Estúdios Cor, 1972.

¹¹ Cândido de Azevedo, *Mutiladas e Proibidas*, op. cit., p. 121 : «Este livro é constituído por uma série de textos em prosa e versos ligados à história Mariana, mas em que se preconiza sempre a emancipação da mulher em todos os seus aspectos através de histórias e reflexões. Algumas das passagens são francamente chocantes por imorais, constituindo uma ofensa aos costumes e à moral vigente no País. Concluindo: Sou do parecer que se proíba a circulação no País do livro em referência, enviando-se o mesmo a Polícia Judiciária para efeitos do processo crime ».

¹² In *Os Segredos da Censura*, Lisboa, Editorial Caminho, p. 121 : «Não havia exame prévio. Nem presos políticos. Nem suicídios. Nem barracas. Nem cólera. Nem aumentos de preços. Nem abortos. Nem guerra. Nem *hippies*. Nem greves. Nem droga. Nem gripes. Nem homossexuais. Nem nudismo. Nem inundações. Nem febre amarela. Nem imperialismo. Nem fome. Nem violações. Nem poluição. Nem descarrilamentos. Nem tifo. Nem Partido Comunista. Nem fraudes. Nem poisos extraconjugais. Nem racismo. E os governantes (impávidos, serenos, luminosos) não viajavam, não adoeciam, não sofriam acidentes de viação, não comiam, não improvisavam e, quando eram exonados, faziam-no sempre “a seu pedido”. Era o país-ficção contra a evidência do país-real ».

pouvait tomber, il opérait sur son travail une autocensure paranoïaque castratrice, allégeant de cette façon grandement le labeur des censeurs et de la PIDE (Policia Internacional e de Defesa do Estado) et surtout créant en même temps une incapacité chez l'écrivain à produire un texte. Le vieux dicton portugais « é o medo que guarda a vinha » (c'est la peur qui garde la vigne) se vérifiait ainsi parfaitement.

Après le 25 avril

Que se passe-t-il alors une fois le régime tombé et la République proclamée du côté du monde littéraire et de la population en général ? Deux changements principaux de paradigme ont lieu : si la liberté d'expression est conquise, la fin de l'isolationnisme ainsi que la conscience postcoloniale est une hérédité lourde de conséquences. Carlos Reis écrit à ce propos :

En termes plus spécifiques (et donc inévitablement synthétiques), nous pouvons dire que la révolution du 25 avril 1974 mit fin à une période culturelle et politique assez peu caractéristique. Cette période résulta être l'ultime étape et à plusieurs titres agoniques d'un régime dictatorial, répressif et isolationniste, avec tout ce que cela comporte de limitation de la liberté d'expression de la pensée et des pratiques artistiques [...]. D'un autre côté, l'ouverture politique apporta des conséquences diverses, constituant presque toujours un potentiel de thématisation littéraire que la fiction accueillit. La liberté d'expression et la décolonisation permirent de revoir de manière fictionnelle les drames individuels et collectifs de la guerre coloniale ; parallèlement émergea une conscience postcoloniale toujours plus forte ; de la même manière, le nouveau découpage des frontières nationales stimula une réflexion identitaire (en l'incluant dans la vieille question de la relation avec l'Europe) à laquelle la littérature ne demeura pas étrangère¹³.

La période postrévolutionnaire est une période de transition délicate : bien entendu, le peuple portugais n'a plus à vivre sous une dictature et de nombreux droits civiques sont proclamés (les multiples manifestations et la liesse populaire en sont les témoins directs) ; il n'empêche que la population demeure sceptique vis-à-vis de son nouveau gouvernement et des progrès que la révolution est censée apporter avec elle : la classe bourgeoise craint d'être dépossédée de ses biens à cause d'un fantasmagorique État communiste à la botte de l'Union soviétique, tandis que le prolétariat, lui, doute que la situation puisse changer de manière significative. Ce scepticisme devient vite très présent dans le champ artistique portugais, spécialement à partir des années 80 : les arts plastiques, la musique, et bien entendu la littérature affrontent volontiers le thème du citoyen moyen portugais, se retrouvant dans un pays semi-industrialisé au paysage urbain totalement reconfiguré et qu'il ne reconnaît plus, où les habitudes et les valeurs d'hier perdent peu à peu de leur sens. Ce citoyen se retrouve en outre confronté aux atrocités perpétrées contre les peuplades africaines de la Guinée-Bissau, du Mozambique et surtout de l'Angola. Pour se convaincre de ce phénomène, il suffit par exemple de jeter un rapide coup d'œil aux peintures et aux sculptures de Marcelino Vespeira ou Fernando de Azevedo ; d'écouter une des chansons les plus diffusées au

¹³ Carlos Reis (dir.), *História Crítica da Literatura Portuguesa : Do Neo-Realismo ao Pós-modernismo*, Volume IX, Lisboa, Verbo, 2005, p. 287 : « Em termos mais específicos (e ainda assim inevitavelmente sintéticos), deve dizer-se que a revolução de 25 de Abril 1974 pôs termo a um tempo político e cultural algo incaracterístico. Esse tempo vem a ser a etapa final e a vários títulos agónica de um regime ditatorial, repressivo e isolacionista, com tudo o que isso significou de limitação à livre expressão do pensamento e das práticas artísticas [...]. Por outro lado, a abertura política trouxe consigo consequências diversas, quase sempre constituindo um potencial de tematização literária que a ficção muitas vezes acolheu : a liberdade de expressão e a descolonização permitiram rever ficcionalmente os dramas individuais e colectivos da guerra colonial ; paralelamente foi tomado uma cada vez mais evidente consciência pós-colonial ; do mesmo modo, o redesenho das fronteiras nacionais estimulou uma reflexão identitária (incluindo-se nela a velha questão da relação com a Europa) a que a literatura, naturalmente, não ficou alheia ».

Portugal dans les années 80, *Portugal na CEE* du groupe GNR, morceau satirique de 1982 à propos des prétendus changements que l'adhésion au Portugal à la communauté économique européenne apporterait. Le pays reste en effet, aux yeux de beaucoup, fondamentalement bigot, conservateur et marqué par les inégalités sociales. La littérature ne va naturellement pas demeurer en reste, mais il faudra attendre, comme d'ailleurs pour les autres domaines artistiques, plusieurs années avant qu'elle ne se décide à entrer dans le vif du sujet avec un langage qui lui est propre :

Il convient cependant de noter que les réponses énoncées par la littérature portugaise face aux changements reportés ne furent pas (et ne pouvaient pas être) linéaires et fulminantes, pouvant aller même jusqu'à parler, à propos de certains auteurs [...], de réactions de perplexité voire même de déséquilibre vis-à-vis de la nouvelle situation. Un des auteurs de fiction qui dépassa très vite la normative néoréaliste, Vergílio Ferreira, écrivit dans sa *Conta Corrente I* du 26 avril 1974 : « La guerre va s'arrêter. La PIDE va disparaître. Tout cela est fantastique. Je vais me rasséréner pour réfléchir. Tout cela est excessif pour ma capacité à penser et ressentir ». Et Miguel Torga, appartenant à la génération précédente à celle de Vergílio Ferreira, décrit ainsi, le premier mai 1974, sa distanciation par rapport à l'entrain de la révolution de la rue : « Je suivis le torrent humain, en silence, en écoutant les vivants et les morts, taraudé par je ne sais quelle incertitude, sans pouvoir vibrer de l'enthousiasme qui m'habitait, dans l'occulte et vaine espérance d'être contaminé¹⁴.

Une grande partie de la littérature post-25 avril va donc véhiculer ce sentiment d'inquiétude qui subsiste parmi les écrivains lusitaniens. Critique acerbe de la nouvelle classe politique, dénonciation de la société de consommation et de l'industrialisation dont les irrutions bouleversent le mode de vie de la population, une introspection par rapport aux atrocités commises en Afrique, les lendemains de la Révolution des Œillets ne chantent pas : António Lobo Antunes avec *Os Cus de Judas* (1979), *Explicação dos Pássaros* (1981) ou encore *Tratado das Paixões da Alma* (1990) ; Maria Velho da Costa avec *Lucialima* (1983) ; David Mourão-Ferreira avec *Um amor feliz* (1986), autant d'exemples à inscrire dans la très longue liste des écrivains portugais qui dressent un tableau bien noir de la jeune république lusitanienne, mais qui peuvent le faire sans peur et dont les œuvres vont pouvoir rejoindre celles qui les ont précédées, celles qui :

[...] indépendamment de leurs mérites particuliers, font partie intégrante de notre patrimoine artistique et culturel, de notre arche philosophique, de notre œuvre commune de création spirituelle, de notre commune et éternelle aventure à travers ce monde incorporel, fascinant et nouveau, sans cesse renouvelé, et ainsi jamais entièrement parcouru ni découvert, et jamais dominé. La Culture universelle, fruit de cet esprit, de cet Être invisible et intouchable qui est capable de concevoir, d'imaginer, d'inventer, de composer, de créer, d'embellir et de fabriquer les moyens matériels et spirituels capables de faire voir le jour à un Homme plus parfait, plus cultivé et de ce fait plus conscient de sa réalité unique comme individu, mais également comme membre d'une communauté d'autres individus égaux,

¹⁴ *Ibid.*, p. 287-288 : « Convém notar, entretanto, que as respostas enunciadas pela literatura portuguesa perante as mudanças referidas não foram (nem podiam ser) lineares nem fulminantes, podendo mesmo falar-se, a propósito de alguns escritores com longo trajecto já traçado, em reacções de perplexidade e mesmo de desajustamento à nova realidade. Um dos ficcionistas que expressamente superara a normativa neo-realista, Vergílio Ferreira escreveu na sua *Conta Corrente I*, o 26 de Abril de 1974 : “Vai acabar a guerra. Vai acabar a PIDE. Tudo isto é fantástico. Vou serenar para reflectir. Tudo isto é excessivo para a minha capacidade de pensar e sentir”. E Miguel Torga, de geração anterior à de Vergílio Ferreira, fixou assim, a 1 de Maio de 1974, o seu distanciamento em relação ao entusiasmo da revolução na rua : “Segui o caudal humano, calado, a ouvir vivas e morras, travado por não sei que incerteza, sem poder vibrar com o entusiasmo que me rodeava, na recôndita e vã esperança de ser contagiado” ».

même dans leurs différences, un Homme plus conscient encore de sa raison d'être, plus illuminé par la Culture, et, grâce à cela, également plus sûr de sa dignité, ayant une idée claire de ses droits et de ses devoirs, et ainsi, plus ferme dans sa liberté¹⁵.

¹⁵ *Ibid.*, p. 220-221 : « independentemente do seu mérito específico, são parte integrante do nosso património artístico e cultural, da nossa arca filosófica, da nossa obra comum de criação espiritual, da nossa comum e eterna aventura por esse mundo incorpóreo, fascinante e novo, sempre renovado, e assim nunca completamente percorrido nem descoberto, e jamais nominado, que é a Cultural universal, fruto desse espírito, desse Ser invisível e intocável que é capaz de conceber, imaginar, inventar, criar, embelezar e fabricar os meios materiais e espirituais capazes de permitir um Homem mais perfeito, mais culto e por isso mais consciente da sua realidade única como indivíduo e também como membro de uma comunidade de outros indivíduos iguais, mesmo nas diferenças, um Homem mais consciente da sua razão de ser, mais iluminados pela Cultura, e por isso também mais seguro da sua dignidade, mais esclarecido dos seus direitos e deveres e, consequentemente também, mais firme na sua liberdade ».

George Brecht et la performance : la non-intervention sur le quotidien¹

Erik Avert
Université de Lorraine
2L2S (EA 3478)

Pour citer cet article : Erik Avert, « George Brecht et la performance : la non-intervention sur le quotidien », in *Dialogues Mulhousiens*, n° 3, *Intervention(s)*, Journées Doctorales des Humanités 2018, sous la direction d'Inkar Kuramayeva et Régine Battiston, janvier 2019, p. 205-214 (version en ligne, <http://dialogues.hypotheses.org/>).

Résumé

George Brecht invente l'*event* lorsqu'il, voyant dans son quotidien se dérouler des scènes qu'il juge artistiquement intéressantes, souhaite pouvoir les partager sous la forme la plus simple possible avec ses amis. Il transmet cela sous la forme de petites cartes avec des textes courts et mystérieux se référant à des événements du quotidien : de l'eau qui goutte, une radio que l'on allume ou que l'on éteint, une chaise ou une table sur laquelle on pose des objets. Ces *events* deviennent rapidement une forme artistique majoritaire dans le groupe d'artistes Fluxus auquel il participe. L'intervention sur le quotidien est en général minime. L'art de Brecht se donne plus pour objectif d'observer que de faire. Pourtant, le spectateur, en observant dans un contexte artistique puis dans son quotidien les pièces que Brecht avait notées, devient créateur et réalisateur de cet événement à chaque fois qu'il le verra se rejouer.

Mots-clés : George Brecht, fluxus, intervention, événement.

Abstract

George Brecht and the Happening: an Everyday Non-intervention

George Brecht invented the *Event* when he saw scenes in his daily life that he thought were artistically interesting. He wanted to share them in the simplest possible way with his friends. They were shaped as little cards with short and mysterious notes: dripping water, radio turned on or off, a chair or a table with some objects on it. Those *Events* quickly became the main form of the "*Fluxus*" group in which he participated. Intervention on the everyday life is mostly minimal and Brecht's art concentrates more on observing than on doing. Nevertheless, by observing Brecht's scenes first in an artistic context and then in the daily routine, the spectator becomes a creator and a director of this event every time he notices it repeating in his everyday life and begins wondering about it.

Keywords: George Brecht—Fluxus—intervention—event.

¹ Erik Avert, *George Brecht, figure du chercheur transdisciplinaire*, thèse de doctorat, sous la direction d'Olivier Lussac, Université de Lorraine, 24 novembre 2017, disponible sur http://docnum.univ-lorraine.fr/public/DDOC_T_2017_0371_AVERT.pdf [consulté le 5 décembre 2018].

L' intervention est l'action d'arriver au milieu d'une situation déjà en place en tant qu'élément extérieur. Elle est souvent définie comme événement dans lequel un tiers s'insère dans une situation préexistante. Ce mot a aussi été souvent utilisé pour désigner la performance c'est-à-dire l'intervention d'un artiste durant un rendez-vous culturel ou dans la vie quotidienne. Le *happening* d'Alan Kaprow est clairement une partie de cette histoire. Il pose ce terme dès 1961 et écrit de nombreux textes pour tenter de théoriser cette forme en devenir. George Brecht, au même moment, crée la forme de l'*event* ou *événement* qui deviendra très populaire grâce aux pièces de Fluxus. Il se refuse pourtant à reprendre le terme de *happening*. Ce mot anglais a d'abord été traduit en *Intervention artistique* et est aujourd'hui remplacé par performance. Nous le garderons ici comme terme générique de ces pratiques.

Olivier Lussac définit le *happening* comme ce qui n'est « pas une représentation plastique ou théâtrale, au sens conventionnel du terme. C'est davantage un jeu sur la nature réelle de l'art et de la vie, de leur rapport mutuel, un théâtre élargi qui prend sens dans une relation entre l'art et l'environnement¹ ». Il ramène le *happening* à une forme de jeu sur la relation entre art et vie. Ici, la question centrale est celle de la façon dont l'art intervient dans la vie quotidienne. La position de Kaprow peut aussi sembler très proche de cela. Par exemple dans un essai de 1958 il dit :

Des objets de toutes sortes peuvent être des matériaux pour le nouvel art : peinture, chaises, nourriture, [...] et mille autres choses qui seront découvertes par la génération actuelle d'artistes. Ils vont découvrir des *happenings* et des événements entièrement inconnus, trouvés dans des poubelles, des classeurs de police, des couloirs d'hôtel, vus dans les vitrines de magasins et dans les rues... Les jeunes artistes ne disent plus « je suis un peintre ou un poète ou un danseur. Ils sont simplement "artistes"² ».

Kaprow souhaite réutiliser en tant qu'art les événements de tous les jours et ce qu'en voit l'artiste. Cependant, lorsqu'il dit : « Ils sont simplement "artistes" », il replace cet observateur du quotidien dans son rôle : celui de créer des formes artistiques. La maîtrise du résultat plastique semble avoir une importance particulière. Par exemple, la pièce *18 happenings in 6 parts* se concevait comme une réunion de spectateurs dans 3 espaces différents de la galerie *Reuben* de New York. Dans chaque espace, 6 *happenings* se déroulaient les uns après les autres, chacun réalisé par un artiste différent. Des invitations avaient été envoyées à chaque personne du public et elles contenaient un jeu précis d'instructions à réaliser. Cela incluait des façons de se comporter (ne pas applaudir entre les performances, ou bien rester assis par exemple). Pendant la performance, le public était placé sur des chaises éparpillées, et les artistes présents à cet événement jouaient des instruments, parlaient, animaient des jeux, peignaient et ainsi de suite.

On voit bien que ces premiers *happenings* sont très artistiques et mis en scène. Ils demandent donc au public une discipline particulière. John Cage dira de cette performance :

Je n'ai pas aimé que l'on me dise [...] d'aller d'une pièce dans une autre. Car bien que je ne sois pas engagé dans la politique, j'ai en tant qu'artiste une certaine intuition du contenu politique de l'art et il ne contient pas la police³.

¹ Olivier Lussac, *Fluxus et la musique*, Dijon, Les Presses du Réel, « Ohcetecho », 2010, p. 182.

² Notre traduction. Alan Kaprow, *The Legacy of Jackson Pollock*, in Jeff Kelley (éd.), Alan Kaprow, *Essays on the Blurring of Art and Life*, Berkeley, University of California Press, 1993.

³ Olivier Lussac, *Happening et Fluxus, Polyexpressivité et pratique concrète des arts*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 191.

Cette forme de performance est clairement centrée sur la pratique de l'art et se coupe de la vie en donnant des instructions et des placements très précis aux personnes venues assister à la pièce. Même si ses matériaux proviennent de la vie quotidienne de l'artiste, l'art en est toujours le point principal.

La dialectique de Kaprow reste toujours centrée sur un rapport final au résultat artistique. Ces *happenings* sont des interventions, des façons pour l'artiste de venir se loger avec une certaine rigidité entre le spectateur et sa vie quotidienne. L'ordinaire doit être transformé en art et n'est pas accepté dans la simplicité qui le caractérise. Ces pièces performatives acceptent et développent donc une certaine hiérarchisation entre événements artistiques et événements quotidiens.

Performances Flux et Brecht

Au contraire, la plupart des pièces événementielles de Fluxus sont bien plus ouvertes en termes de comportement du public durant la performance. Elles n'obligent pas mais elles poussent à agir, car les gestes présentés sont ceux que le spectateur est habitué à faire au quotidien. Ces actions l'invitent à y repenser après, et ce, même pour les pièces plus théâtrales. Par exemple, le souvenir de la pièce *Clapping*⁴ peut revenir chaque fois l'on voit quelqu'un applaudir dans d'autres contextes. Lorsque l'on voit un papillon s'envoler, on pourrait penser à l'*event* de La Monte Young⁵ qui demande au spectateur de regarder cela se dérouler sur scène. Même dans les pièces les plus agressives, comme la *One for Violin* de Nam June Paik⁶, qui demande au performeur de briser un violon sur scène, cette vision iconoclaste reviendra à l'esprit de la personne qui a vu l'*event* Fluxus.

Les *events* de Brecht sont encore plus lapidaires. Il invente cette forme en 1962, lorsqu'il se met à décrire ses arrangements artistiques sur de petites cartes (plus proche des partitions que de l'objet d'art). Il souhaitait à ce moment-là faire prendre conscience de la nature événementielle de la rencontre avec les objets, même les plus usuels. Là où beaucoup de monde confond la notion d'événement chez George Brecht avec les *events* de festivals Fluxus (se passant bien souvent dans des contextes plus musicaux qu'artistiques), ou avec le *happening* (bien plus théâtral et mis en scène), l'*event* chez George Brecht n'est pas du tout conçu de la même façon que ceux des Festivals Fluxus. Emmett Williams en dit :

Ces *events*, nés dans une configuration américaine, étaient pour lui [Brecht] « très privés, comme des petites illuminations que je voulais communiquer à mes amis qui sauraient quoi faire avec », et il n'a jamais pensé à eux comme des performances publiques élaborées. Hé bien, dans les festivals Fluxus européens, ils sont devenus exactement cela, à la plus grande surprise de George, des réalisations publiques d'événements simples qu'il voulait que l'on remarque naturellement dans la vraie vie⁷.

Les événements de Brecht sont ceux d'un quotidien qui s'éclaire et s'illumine. La chaise sur laquelle je suis assis, lorsque je la regarde différemment peut me révéler quelque chose sur la nature de ce qui m'entoure et donc, devient un *event*. Les événements de George Brecht n'ont rien « d'événementiel » (au sens culturel du langage administratif français), sauf pour la personne qu'ils touchent. L'artiste ne fait

⁴ Yasunao Tone, *Clapping*, non édité, 1963.

⁵ La Monte Young, *Composition 1960 #5*, 1960, miméographe, 8,8 x 21,4 cm, Collection Gilbert et Lila Silverman, Moma, New York.

⁶ Nam June Paik, *One for Violin*.

⁷ Emmet Williams, *Happy Birthday Everybody*, dans le magazine *Art & Design*, n° 28, *Fluxus Today and Yesterday*, London, VCH Publishers, 1993, p. 28.

que mettre la concentration (c'est-à-dire le focus) sur un événement qui se passe tous les jours et qui, peut-être, peut nous révéler des façons de percevoir dont on n'avait pas encore conscience. Malgré cette concentration sur les événements du quotidien, il continue à créer des arrangements et à faire des expositions. C'est, je pense, cette friction entre l'art et la vie quotidienne qui est mise en jeu dans la réalisation de certaines de ses partitions. George Brecht dit d'ailleurs dans *L'Imagerie du hasard* :

Je doute qu'une augmentation de notre capacité à reconnaître la signification dans les images du hasard que la nature nous présente à tous personnellement signifie une fin des activités personnelles que nous avons appelées art. L'artiste continuera probablement à réaliser des images signifiantes, à la fois parce que quelques-unes de ces images ne se produisent que rarement dans la nature, et du fait d'une libération personnelle émanant d'une telle activité⁸.

Son œuvre n'est pas une élimination de l'art au profit de la vie, même si ces pièces sont conçues pour être jouées dans des contextes plus ordinaires qu'artistiques. Il refuse la hiérarchisation des événements artistiques et de ceux du quotidien. L'un ne vaut pas mieux que l'autre. Ils font tous deux partie de la vie.

Pour en revenir aux *events* Fluxus tels qu'ils ont été montrés par George Maciunas et lors des festivals, ils ne sont pas aussi privés que ceux de Brecht. Les pièces Fluxus jouent d'un entre-deux assez équilibré entre le spectaculaire d'un travail artistique et les gestes du quotidien mis en scène dans ces *events*. L'aspect performatif des pièces Fluxus joue indéniablement sur la quotidienneté et la participation du spectateur à l'œuvre, mais laisse cependant plus de distance. Bien souvent, les pièces sont jouées dans des configurations scéniques (salles de concerts) ou théâtrales, et même si le public est amené à participer à la pièce, comme dans *Paper Piece*⁹, les personnes n'en restent pas moins d'abord spectatrices.

Il se dessine ici différents degrés de rapport des pièces performatives à la vie quotidienne. Les *happenings* de Kaprow sont très artistiques et mis en scène. Ils tendent à esthétiser les objets et les événements de la vie courante pour en faire de l'art. L'artiste intervient clairement sur le quotidien pour en faire autre chose. Les *events* Fluxus semblent jouer d'un entre-deux entre art et vie. Elles sont montrées dans des contextes artistiques mais les gestes sont beaucoup plus simples et moins esthétiques. L'intervention de l'artiste n'est que de transporter ces évocations du quotidien sur un terrain de présentation artistique. Les pièces de Brecht sont très proches de celles de Fluxus, mais tendent, plus encore, à n'appartenir qu'au journalier. Son intervention en tant que créateur semble encore bien plus réduite. Il nous semble ainsi possible de postuler ici que le travail de Kaprow relève d'une forme d'*intervention* artistique clairement établie alors que les pièces de Fluxus et de Brecht, proviennent du quotidien et retournent vers lui. L'artiste tend à s'effacer au profit de l'événement. Il n'y a pas de tiers intervenant.

Brecht et l'*event*

Nous souhaiterions maintenant mettre l'accent sur les *events* de Brecht et en étudier un qui ne contient quasiment aucune intervention sur le quotidien. Tout d'abord, il faut savoir que le choix du terme d'événement par Brecht n'est pas anodin. Durant le temps où il travaillait à New York en tant qu'ingénieur chimiste, il réalisait des pièces

⁸ George Brecht, *L'Imagerie du hasard* (écrit en 1957), Dijon, Les Presses du Réel, « L'Écart absolu », 2002, p. 114.

⁹ *Event* de Benjamin Patterson, *Paper Piece* de 1960, dans lequel les performeurs envoient au public des bandes de papiers ou des feuilles, ou des journaux et qui s'amuse à les froisser, les déchirer, les regarder.

artistiques et participait à Fluxus. La dimension scientifique de ce mot ne peut être évitée. Elle est particulièrement importante pour la relativité. En science, l'événement est « un changement d'état ou de contexte, lié à une modification substantielle de la valeur d'un paramètre mesurable, dans un intervalle de temps bref à l'échelle de l'expérience¹⁰ ». Ce terme décrit ainsi toute action soudaine qui sera caractérisée par quatre coordonnées (trois d'espace et une de temps). Le champs des possibles de ce que Brecht appelle un *event* devient donc infini et englobe sa pratique artistique comme une toute petite partie de tout ce qui se passe dans notre espace/temps.

Dans un entretien, il explique également de façon artistique le choix de ce terme. Lorsqu'on lui demande si ses pièces peuvent être considérées comme musicales, il dit :

G. B. : Aujourd'hui, je préfère y penser en termes d'« événements ». [...] Et ce que nous avons appelé musique, je préférerais l'appeler « événement sonore », car l'accent est sur le son, et ce que l'on appelle art visuel, je préférerais le nommer « événement visuel ». Mais je tiens au mot « événement » car il ne vous oblige pas à faire des distinctions que l'on fait traditionnellement¹¹.

Brecht commence par parler de lui en tant que musicien, bien qu'il réalise essentiellement des objets artistiques. Il met donc l'accent sur ce paradoxe art du temps/art de l'espace. Il dépasse ensuite cette vision par l'introduction du terme *événement* qui lui permet la création d'une forme définie en terme d'espace/temps.

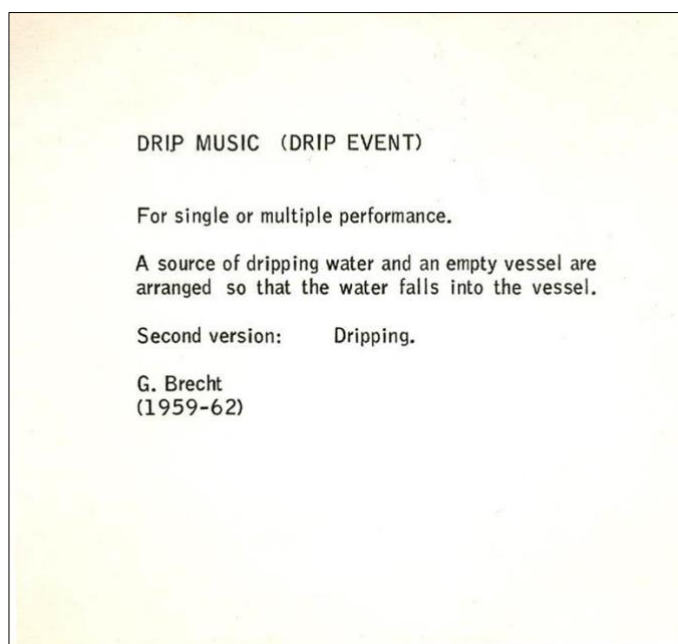


Fig. 1. George Brecht, Drip Music, 1959, issue de la boîte Water Yam, 1963, collection Bonotto

L'*event Drip Music* semble être caractéristique de ce brouillage entre l'art musical et visuel, entre les arts de l'espace et les arts du temps. La première version se rattache aux cours sur l'expérimentation musicale de Cage. Ces cours se déroulaient en deux temps. Tout d'abord, les élèves venaient chacun montrer une performance. Tout le monde

¹⁰ Définition de l'événement, disponible sur <http://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89v%C3%A9nement> [consulté le 1 décembre 2018]. Pour une définition beaucoup plus large et multiple, voir Edgar Morin (dir.), *Communications n° 18 : L'événement*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.

¹¹ Irmeline Lebeer, George Brecht, *Deuxième Entretien*, dans le catalogue *Octobre des Arts 1986*, Lyon, Musée d'Art Contemporain, 1986, p. 35.

revenait ensuite sur ce qu'ils avaient vu et comment ce qu'ils avaient produit se rattachaient ou pas à une forme connue. De nombreuses pièces de *happening* y ont été développées et les formes restaient assez proches de ce que décrit Kaprow. La dimension musicale inspirait une mise en scène particulière. Brecht indique clairement comment réaliser cet *event* : « Une source d'eau qui goutte et un récipient vide sont arrangés de telle sorte que l'eau coule dans le récipient¹² ». Il y a, dans cette version initiale, une description des éléments qui doivent se retrouver dans la représentation et donc une certaine mise en scène attendue. La deuxième version, qui date de 1962 (après la fin des cours de Cage) s'affranchit de tout artifice et entre dans la dimension concrète des robinets ou des gouttières qui fuient devant nous tous les jours. Partant d'un contexte musical d'apparition de cette forme artistique, George Brecht la réduit au minimum possible pour en retirer la scénographie et faire passer l'aspect musical et visuel de la pièce dans le quotidien.

Youtube est aujourd'hui une très bonne façon de voir un large panel d'interprétations qui peuvent être faites d'un événement de George Brecht. Cet outil très populaire permet à tout-un-chacun d'avoir accès rapidement à des mises en scène très différentes de cet *event*, depuis ses réalisations les plus banales jusqu'aux plus spectaculaires. Lorsque nous recherchons les termes « George Brecht Drip Music », les premiers résultats sont des réalisations scéniques, provenant du paradigme Fluxus selon George Maciunas, c'est-à-dire des réalisations plus spectaculaires et devant une audience. La plus connue est la version de Maciunas et Brecht durant les festivals Fluxus, dans laquelle le performeur monte sur une échelle avec une cruche et verse son contenu dans un récipient. Le résultat pousse le spectateur à se concentrer sur la dimension sonore de cet *event*¹³. Une des réalisations qui a été le mieux documentée est celle de Maciunas lors du *Festum Fluxorum* des 2 et 3 février 1963, à la Kunstakademie de Düsseldorf¹⁴.

Lors de cette représentation, Maciunas monte sur une échelle et tente de verser le contenu d'une cruche dans un récipient beaucoup plus petit. La réalisation de cet *event* par Maciunas fait ressortir exactement les aspects Fluxus, et lui imprime donc sa marque. Le fait de monter sur une échelle pour verser dans un petit verre une cruche d'eau entière crée l'effet d'un gag. Le risque et le hasard deviennent également particulièrement visibles dans cette action qui est tout sauf aisée. Les différentes caractéristiques de l'*event* Fluxus sont présentes dans cette interprétation d'une pièce que Brecht avait conçue comme beaucoup plus personnelle. La dimension sonore est également bien présente puisque la pièce est soigneusement chorégraphiée : le performeur arrive, déplie consciencieusement son échelle, pose un verre par terre, cherche de l'eau et monte dignement sur l'échelle pour verser le contenu de la cruche. Les effets de scène se confondent avec les effets de gag, et la dimension sonore des trombes d'eau se déversant dans un tout petit verre rajoute encore à cette impression.

¹² George Brecht, *Drip Music*, 1959, issue de la boîte *Water Yam*, 1963, collection Bonotto.

¹³ De nombreuses vidéos ou bien photos de ces réalisations existent. Voir ici les réalisations faites les 20 et 21 février 2009 lors des *Fluxconcerts* dans la salle de spectacle *Triskelion Arts* à New York : Fluxconcert, « "Drip Music, Second Version" by George Brecht, 1959-1962 », disponible sur https://www.youtube.com/watch?v=cN_B5Ynn5VU [consulté le 1 décembre 2018]. Ici, la performance qu'en fait Bent af Klintberg : James Barrett, « Bengt af Klintberg performs Drip Music by George Brecht », disponible sur https://www.youtube.com/watch?v=25HWLAL_CoQ [consulté le 1 décembre 2018].

¹⁴ Voir Owen Smith, *Fluxus : the HISTORY of an ATTITUDE (sic.)*, San Diego, San Diego State University Press, 1998, p. 96-97. Une photo des collections du Moma est également très intéressante : *George Brecht's Drip Music (1962), performed by George Maciunas during Festum Fluxorum/Fluxus/Musik und Antimusik/Das Instrumentale Theater, Staatliche Kunstakademie, Düsseldorf, February 2, 1963, 1963*, photographie, 24,8 x 18,8 cm, collection Gilbert et Lila Silverman, New York, Moma, disponible sur <https://www.moma.org/collection/works/127311> [consulté le 1 décembre 2018].

Cette mise en scène particulière se retrouve dans de nombreuses performances d'élèves issus de programmes de musiques expérimentales dans des universités partout dans le monde. On peut en retrouver le résultat vidéo sur internet. Les réalisations d'une élève à l'université de Kyoto sont particulièrement notables¹⁵.

Dans la première version, de l'eau est déversée dans une ruelle. Le sol semble lui-même faire office de réceptacle. La deuxième version publiée nous montre cinq étudiants sur un escalier qui déversent l'eau contenue dans leurs cinq récipients respectifs (un seau, différents types de bouilloires et un gobelet), dans le récipient de la personne située quelques marches plus bas. Cela produit un effet visuel et sonore humoristique, d'autant que les élèves manquent tous à la suite de se faire éclabousser par le trop-plein de leur réceptacle respectif. Toutes les dimensions de l'*event* Fluxus sont présentes : le gag et la mise en scène soignée font rire et concentrent l'attention sur les aspects plastiques et sonores. La troisième version nous fait voir une élève qui verse le contenu d'un arrosoir depuis un balcon dans la rue en contrebas (nous ne voyons pas le réceptacle). Le point commun entre toutes ces réalisations, c'est qu'elles questionnent comment l'*event* est mis en scène. L'effet créé est à la fois musical, mais aussi visuel. La façon dont l'*event* se montre fait que nous tendons l'oreille pour écouter et regarder la façon dont la pièce est réalisée. L'intérêt est indéniable, puisque cela permet de voir que les *events* sont inséparables de leur dimension visuelle. Ils ne sont pas qu'une pièce musicale. Ces différentes réalisations mettent tout de même l'emphasis sur la dimension artistique. Elles sont jouées par des élèves musiciens ou bien sont montrées dans des contextes musicaux ou théâtraux pour les réalisations les plus « officielles » de cet *event*.

Youtube permet aussi de regarder une variété de réalisations plus personnelles de cet *event*. Une réalisation¹⁶ s'intéresse à la dimension musicale, puisque c'est une réalisation faite en intérieur mais avec un bol ayant un son particulier. Cependant, le dispositif crée des « événements très privés » comme George Brecht les avait conçus au début — bien que les réalisations plus travaillées rentrent toujours parfaitement dans le cadre de l'*event* brechtien.

La dimension musicale chez Brecht semble n'être qu'une excuse à un événement qui peut se passer partout, tout le temps. Il semble d'ailleurs qu'écouter un robinet qui fuit lors de nuits d'insomnies pourrait se rapprocher au plus près de la façon dont cette pièce a été imaginée. Ces objets ont été conçus par Brecht comme des micro-pièces qui se passent tout le temps dans notre quotidien. Une vidéo¹⁷ semble particulièrement proche de cette vision première de Brecht. Elle montre un travail de la ferme (faire égoutter les bottes de paille trempées), qui devient, par le biais de la vidéo qu'en réalise l'auteur, l'*event* de Brecht. Claire Manville, qui travaille à la ferme Priesthawes fera de toute façon sécher ses bottes de pailles avec cette technique, mais le fait que l'auteur de la vidéo ait attiré l'attention dessus crée la pièce de Brecht. C'est comme si la pièce nous indiquait que la dimension musicale est partout présente et qu'il suffit de prendre le temps et d'y porter attention.

¹⁵ Voir les trois versions publiées sur Youtube par *natejp777*, dirigée par Rina Matsuo : Natejp777, « George Brecht Drip Music, Second Version (1959) ver. 1 », disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=Zrwy1BKVsQA> [consulté le 9 décembre 2018] ; Natejp777, « George Brecht Drip Music, Second Version (1959) ver. 2 », disponible sur https://www.youtube.com/watch?v=Rr_3M0JU0DY [consulté le 9 décembre 2018] ; Natejp777, « George Brecht Drip Music, Second Version (1959) ver. 3 », disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=00lpQpppozW> [consulté le 9 décembre 2018].

¹⁶ Hannah Harrison dans le cadre d'un travail à la Queen's University of Belfast. Hannah Cahoon, « Drip Music George Brecht », disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=WNAUV0RK80o> [consulté le 9 décembre 2018].

¹⁷ Little Whirlpools, « Drip Music », disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=HmrO8TxauzM> [consulté le 9 décembre 2018].

Les instructions sur la carte *event* restent on ne peut plus lapidaires. Par cette écriture minimale, Brecht montre qu'il accepte toute forme de mise en scène et semble même souhaiter un panel très large de réalisations possibles. Hannah Higgins résume cela lorsqu'elle dit : « Un *Event* typique comme *Drip Music* de George Brecht peut avoir lieu par hasard ou par choix et être en accord avec presque toutes les circonstances, en n'étant ni spécifique à un lieu, ni à un performeur, ni même à une situation performative¹⁸ ». Toutes les différentes actualisations que Youtube permet de voir offre une sélection très large de situations qui étaient tout à fait souhaitables dans le cadre de cet *event*. Ils se passent de toute façon partout, tout le temps. Étant donné l'acceptation totale de toutes formes de réalisation par Brecht, notre propos n'a été que de les regarder et non pas d'en donner une critique. Toutes les réalisations sont souhaitables et possibles. L'intérêt plus général qu'ont pu avoir ces pièces à la fin des années cinquante a été de mettre en jeu des notions à la fois musicales, visuelles mais aussi, et surtout, des situations quotidiennes. Elles s'affranchissent donc de la frontière qui pouvait encore exister entre les arts du temps et les arts de l'espace, pour leur préférer la multiplicité et la simultanéité de la vie courante.

L'art de Brecht prend conscience de la dimension temporelle de toute rencontre avec un objet d'art et cela est particulièrement visible dans les petites *cartes-events* qu'il envoie et que le receveur peut réaliser ou non selon son envie. Cependant, Brecht expose aussi des objets qu'il nomme événements et qui sont des réalisations de partitions-événements se trouvant dans le *Water Yam*. L'*event* de Brecht, lorsqu'il est réalisé et exposé en galerie semble peut-être se rapprocher de la notion d'événement en science tels que le décrit Edgar Morin :

La notion d'élément relève d'une ontologie spatiale. La notion d'événement relève d'une ontologie temporelle. Or, tout élément peut être considéré comme événement dans la mesure où on le considère situé dans l'irréversibilité temporelle, comme une manifestation ou actualisation, c'est-à-dire en fonction de son apparition et de sa disparition, comme en fonction de sa singularité. Le temps marque d'un coefficient d'événementialité toute chose¹⁹.

Ce qui relevait avant Brecht de l'objet d'art (peinture, sculpture...), peut être vu comme un art de l'espace, un art élémentaire ; alors que les arts du temps (théâtre, musique...), pourraient être classés comme des arts événementiels. George Brecht, en nommant ses *objets* des *événements*, semble retourner toutes ces distinctions anciennes pour les bouleverser et faire entrer l'œuvre dans une relation dialectique entre espace et temps. Les *events* de Brecht ont donc une dimension volontairement peu spectaculaire et laissent une place immense aux possibles de sa réalisation. Ces pièces diffèrent déjà beaucoup des mises en scènes de gestes du quotidien par Fluxus. Mais, lorsqu'on les compare aux *happenings* que créent Kaprow et les peintres qui lui sont proches, on comprend mieux pour quelle raison George Brecht a souhaité prendre ses distances avec cette conception particulière de la performance.

Dans un texte de 1961, Kaprow lui-même fait la scission dans le *happening* entre ceux qu'il réalise et ceux de Fluxus. Il décrit un type de *happening* comme « les rituels quasiment sans abstraction, presque Zen d'un groupe (composé essentiellement

¹⁸ Notre traduction. Hannah Higgins, *Fluxus Experience*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 2002, p. 49.

¹⁹ Edgar Morin, *Le Retour de l'événement*, in Edgar Morin (dir.), *Communications n° 18*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 17.

d'écrivains et de musiciens)²⁰ ». La dimension concrète de Fluxus, de Cage et leur réaction contre l'abstraction artistique est particulièrement soulignée. Une autre forme est « le type de *happening* avec lequel je suis le plus impliqué, crus, lyriques et très spontanés. Ce type est né de la peinture américaine avancée des dernières décennies, et ceux d'entre nous qui y étaient impliqués étaient tous peintres (ou le sont encore)²¹. » Kaprow parle ici des peintres qui l'entouraient à cette époque tels que Claes Oldenburg, Jim Dine, Robert Whitmann. Ils ont tous, à leur manière, souhaité faire sortir la peinture du tableau et y inclure des éléments extérieurs provenant de leur quotidien, et donc surtout de leur environnement artistique. Leurs œuvres contenaient une dimension lyrique et la concentration artistique était bien plus marquée. Les rituels Zen et concrets que Kaprow décrit comme le travail Fluxus semble effectivement être l'antithèse de cela.

Dans les deux formes performatives dont on parle ici, *happening* et *event*, le quotidien est présent. Tous deux questionnent la limite entre art et vie. Cependant, leur différence originelle semble contenue dans la notion d'intervention. On pourrait ainsi nommer performance de l'intervention les *happenings* de Kaprow et du groupe d'artiste avec lequel il créait. Ces peintres souhaitaient utiliser le quotidien comme matériau pour le réagencer dans des moments artistiques. Cette vision introduit un élément hiérarchique entre le moment artistique et la vie courante. L'élément artistique étant vu comme une façon de vivre une expérience plus digne d'intérêt. La *performance event* de Fluxus, en particulier chez Brecht, peut se passer partout et à tout moment, pour peu que l'on se concentre sur ce quotidien avec un œil nouveau. Elle cherche à noter ou à souligner, par des formes réduites au strict minimum, des événements dont la nature profonde est liée à la vie courante des personnes qui la voient. Ainsi, le spectateur devient lui-même metteur en scène, en créant des actualisations au jour le jour lorsqu'il s'en souvient. Il n'y a pas de mise en avant de l'expérience artistique sur l'expérience quotidienne.

En conclusion, cette dichotomie entre intervention et événement exacerbe la hiérarchisation interne à l'art même lorsqu'il relève de la performance. La forme interventionniste de celle-ci est, il me semble, aujourd'hui très majoritairement représentée. Il est effectivement plus facile de garder la trace d'une performance créée lors d'un événement artistique et donc d'être visibles sur le marché de l'art et dans le monde culturel. Cependant, les performances événements de Fluxus ont montré ici un intérêt indéniable.

George Brecht représente ainsi le sommet d'une forme artistique performative qui s'affranchit quasiment de réalisation en la déportant au temps de la vie quotidienne. Le spectateur n'est plus cet élément stable et ennuyeux que vient déranger l'intervention artistique. Il a toujours été et continuera d'être tout aussi créateur que l'artiste, pour peu qu'il prenne le temps de se concentrer et de se questionner sur la façon dont il voit cet événement se dérouler partout, tout le temps.

²⁰ Notre traduction. Alan Kaprow, *Happenings in the New York Scene*, in Jeff Kelley (éd.), Alan Kaprow, *Essays on the Blurring of Art and Life*, op. cit., p. 16.

²¹ *Ibid.*

IV. Intervenir, enquêter, raconter

Raconter l'enquête/raconter l'histoire : la scène finale des romans policiers¹

Dominique Meyer-Bolzinger
Université de Haute-Alsace
ILLE (EA 4363)

Pour citer cet article : Dominique Meyer-Bolzinger, « Raconter l'enquête/raconter l'histoire : la scène finale des romans policiers », in *Dialogues Mulhousiens*, n° 3, *Intervention(s)*, Journées Doctorales des Humanités 2018, sous la direction d'Inkar Kuramayeva et Régine Battiston, janvier 2019, p. 217-225 (version en ligne, <http://dialogues.hypotheses.org/>).

Résumé

La scène finale du roman policier, où le détective décrit son enquête et révèle la solution de l'énigme, porte des enjeux essentiels du genre, autour des questions de structure narrative et de clôture du récit. La dimension métanarrative du roman policier est portée par le personnage du détective lecteur qui se révèle en auteur dans la scène finale. Les réécritures du roman policier, comme celles de Bayard et de Modiano, s'appuient sur des transformations de la scène finale qui, elles aussi, en soulignent les enjeux.

Mots-clés : roman policier, enquête, structure narrative, méta narrativité, Modiano.

Abstract

Tell the Story or/and the Investigation: the Final Scene of Detective Stories

The final scene of a detective novel, in which the detective describes his investigation and reveals the solution to the enigma, carries essential issues of a narrative structure and closing of the narrative. The metanarrative dimension of a crime novel is carried by the character of a detective reader who reveals himself as an author in the final scene. The literary rewritings of detective novels, like those of Bayard and Modiano, are based on transformations of the final scene which also underline the same issues.

Keywords: detective novel—investigation—narrative structure—metanarrativity— Modiano.

¹ La rédaction de ce texte est conforme aux Rectifications de l'orthographe adoptées par l'Académie française (J.O. du 6 décembre 1990).

Les amateurs de romans policiers savent que l'énigme se résout dans les toutes dernières pages, à l'occasion parfois de la réunion des protagonistes de l'affaire, tous plus ou moins suspects et que le détective a convoqués : « Poirot nous considéra un moment. — Mes amis, reprit-il d'une voix douce, je vais vous apprendre maintenant ce qui se passa au cours de cette nuit tragique¹ ». Lors de cette scène finale, le détective explique l'énigme, dévoile sa méthode, nomme le coupable, et clôt simultanément l'enquête et le roman. Ce moment typique permet de comprendre comment « raconter l'histoire » et « raconter l'enquête » s'entremêlent non seulement dans la scène finale, puisque le détective s'y installe dans ce but, mais aussi dans tout le roman policier, pour en constituer un enjeu central.

L'enquête est le fondement du roman policier, à la fois d'un point de vue historique, structural et générique. Pour que celui-ci se distingue du roman feuilleton qui juxtaposait l'énigme et sa solution pour un effet coup de théâtre, il a fallu raconter l'enquête, en faire le corps, l'objet même du récit. Les romans de Gaboriau (par exemple, *L'Affaire Lerouge*, 1866), comme ceux de Conan Doyle (notamment *A Study in Scarlet*, 1887 ; *The Sign of Four*, 1890), qui comptent parmi les premiers du genre, restent fortement marqués par la narrativité et les thématiques du roman feuilleton et il faudra attendre la période de l'entre-deux-guerres, considérée comme l'âge d'or du roman d'énigme, pour observer des exemples canoniques de la structure énigme/enquête/solution. Le roman policier apparaît ainsi comme un genre codifié, ce qui a été un argument pour le rejeter hors de la littérature, en l'assimilant à la devinette. Cette dimension rhétorique toutefois, défendue par Brecht², portée par la dynamique et la tension narrative créées par l'énigme, fait de la structure narrative de l'enquête l'ossature qui porte les variations. À celle-ci s'ajoute une codification normative qui concerne les modalités de résolution de l'énigme et régit ce que l'auteur « a le droit » d'écrire pour compliquer ou faciliter la tâche du lecteur. L'exemple le plus connu en est les célèbres *Vingt règles du roman policier* de Van Dine³.

La place dévolue à l'enquête permet aussi de distinguer entre les sous-genres du roman policier. Ainsi la forme rhétorique du roman policier correspond plutôt au roman d'énigme, fondé sur l'enquête et où le lecteur en sait moins que l'enquêteur⁴. Pour étudier la scène finale, on s'attachera plus particulièrement à ces romans où la présence de l'enquête est forte, soit les romans d'énigme de l'âge d'or dont le modèle est incontestablement Agatha Christie, mais aussi les romans procéduraux contemporains, à la manière des romans policiers scandinaves tels ceux d'Indridason ou de Mankell et en français ceux de Fred Vargas. On montrera combien la scène finale est révélatrice et emblématique des enjeux du récit d'enquête, en y reconnaissant une miniature du roman policier, le révélateur d'une métanarrativité constitutive, qu'exploitent aussi certaines réécritures contemporaines.

¹ Agatha Christie, *Le Couteau sur la nuque* [*Lord Edgware dies*], 1933, ch XXX : « He looked round at us : "Come, my friends, he said gently". Let me tell you the real story of what happened that night ».

² Bertold Brecht, « Sur la Popularité du roman policier », *Écrits sur la littérature et l'art*, Paris, L'Arche, « Travaux », 1970, p. 78.

³ S. S. Van Dine, « Vingt règles pour le crime d'auteur », in André Vanoncini, *Le Roman policier*, Paris, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », p. 122-123.

⁴ Yves Reuter distingue, au sein du roman policier, trois branches : énigme (centré sur l'enquête), noir (aventure et action criminelle) et suspense (attente angoissée centrée sur la victime). Voir *Le Roman policier*, Paris, Armand Colin, [1997] 2017.

Structurations

L'importance de la scène finale se manifeste dès que l'on considère son rôle dans l'économie du roman policier, c'est-à-dire sa position dans la structure du récit. Si le récit d'investigation se déroule bien de l'énigme à sa solution, il n'avance pas toutefois selon une élucidation progressive, de l'ombre à la lumière, mais plutôt par un obscurcissement et une complexité de plus en plus denses, pour que l'explication représente un moment de surprise et d'éclaircissement brutal. Aussi la scène finale constitue-t-elle une révélation, au sens religieux plus que photographique du terme, soit une autre manière de voir et comprendre l'histoire, voire comme la profération d'une autre histoire fabriquée à partir des mêmes matériaux. Cependant les descriptions de la structure canonique des romans policiers, celles de Todorov et Bayard notamment, ne lui rendent pas vraiment justice.

La description que donne Todorov dans *Typologie du roman policier* (1971) est bien connue. Elle fait du crime l'articulation de deux histoires, narrées en un seul récit : d'une part, l'histoire de l'enquête déclenchée par le crime, et d'autre part, l'histoire du crime mise au jour par l'enquête, c'est-à-dire celle des jours et des événements qui y ont abouti. Selon Todorov : « La première [histoire], celle du crime, raconte "ce qui s'est effectivement passé", alors que la seconde, celle de l'enquête, explique "comment le lecteur (ou le narrateur) en a pris connaissance"⁵ ».

La double histoire met en évidence la structure progressive régressive du récit d'enquête à travers l'action de l'enquêteur qui, au fur et à mesure de ses investigations, remplace l'énigme par des indices, des faits, des éléments d'explication, jusqu'à la scène finale où il agence l'ensemble en un récit donnant le nom du coupable et énonçant l'histoire du crime. C'est donc le crime qui fait le pivot entre une histoire de premier niveau, celle de l'enquête, et une histoire de second niveau puisque narrée par un personnage, celle du crime. Ainsi la structuration proposée par Todorov, fondée sur une conception structurale du récit qui se manifeste notamment à travers la distinction histoire/récit, met en évidence les fonctions du crime et du détective dans l'économie des romans policiers tout comme leur dimension métanarrative, sur laquelle on reviendra.

Dans *Qui a tué Roger Ackroyd ?* (1998), Bayard propose une autre description de la structure du roman policier, qui s'articule sur l'enquête plutôt que sur le crime et se fonde sur la distinction entre ouverture et clôture. Pour Bayard, l'enquête connaît deux temps : un premier temps d'ouverture des possibles narratifs, soit le temps de l'enquête, avec les hypothèses ou les fausses pistes considérées comme des récits potentiels, puis le moment de la réunification des fragments, du « bouclage » par le récit explicatif, dans la scène finale. Celle-ci constitue donc une triple clôture, celle de l'enquête, puisque le détective énonce la solution de l'énigme, celle du texte, qui arrive à son terme, et celle du sens car le détective, qui en est l'énonciateur, profère son explication en tant que vérité, définitive puisqu'on arrive à la fin du récit. Ainsi la structuration proposée par Bayard insiste sur la clôture imposée par le détective, qui fonde son autorité et la dimension métanarrative du roman policier, tout en soulignant l'existence de ces récits potentiels effleurés par l'enquête et qui seront abandonnés dans la scène finale. Une telle perspective peut être considérée comme une ouverture à la transfictionnalité, dans la mesure où le roman policier y est envisagé comme un ensemble de récits attendant d'être actualisés, voire comme une clôture à transgresser.

⁵ Tzvetan Todorov, « Typologie du roman policier », *Poétique de la prose*, Paris, Éditions du Seuil, « Points », [1971] 1978, p. 3.

Comprendre le fonctionnement du roman policier peut néanmoins s'effectuer, non à partir du crime comme Todorov ou à partir de l'enquête comme Bayard, mais en donnant à la scène finale le rôle et l'importance qu'elle mérite. Celle-ci se déroule selon deux perspectives : le détective explique non seulement ce qui s'est passé et qui est le coupable, mais il décrit aussi comment il a procédé, quelles ont été ses démarches, ses réflexions, c'est-à-dire qu'il répond aussi bien à la question « whodunit ? » qu'à celle qui institue l'enquêteur : « comment le savez-vous⁶ ? » Le détective procède donc simultanément à une double activité narrative, raconter l'enquête et raconter l'histoire : « Je vais vous dire ce qui s'est passé et comment je suis parvenu à le découvrir⁷ ». Cela signifie que, dans la scène finale, l'enquêteur reprend le récit de l'enquête à sa façon et, qu'en énonçant la solution, il remplace l'énigme par le récit explicatif. On assiste ainsi à une reduplication de l'enquête et de l'énigme, qui sont racontées deux fois chacune, une fois dans le récit d'enquête par le narrateur principal, et une fois dans la scène finale par le détective. La scène finale est une redite de ce qui précède, mais dans une autre perspective et avec une métalepse puisque l'enquêteur prend la place du narrateur. La scène finale apparaît donc comme une miniature du récit d'enquête et l'ensemble du roman policier se trouve structuré comme un chiasme : énigme/enquête/démarche du détective/solution. Pour le lecteur, il n'y a là rien de répétitif car la première partie du récit, qui narre l'énigme et l'enquête, reste mystérieuse, au contraire de la scène finale. Le plaisir du lecteur, à l'encontre de « l'effet déceptif des fins de romans⁸ » évoqué par Dubois, provient même de cette réitération : la première fois, il ne comprend rien et apprécie de se faire mener en bateau, tandis que, dans la scène finale, la théâtralisation de la narration renforce le plaisir de lecture en offrant un autre investissement imaginaire⁹.

Cette structuration à partir de la scène finale a l'intérêt de mettre en évidence son rôle éminent dans l'économie du roman policier et dans sa réception, l'enjeu majeur que représente la clôture du récit, mais aussi la duplicité du roman policier qui associe une narrativité exemplaire à la métanarrativité.

Un emblème métanarratif

Tel est en effet le paradoxe généré par ces deux caractéristiques narratives jugées antinomiques par la critique et qui explique que le roman policier ait pu, à la fois, être considéré comme une sous littérature méprisable et apprécié par l'avant-garde : un récit « traditionnel » fondé sur une intrigue serrée et un héros central, mais aussi une dimension métanarrative reposant sur le personnage qui mène l'investigation. Cette duplicité est soutenue par la structure progressive-régressive de l'enquête, ce qui permet un équilibre entre continuité narrative et fragmentation.

Au fil de son enquête, l'enquêteur est généralement présenté comme un lecteur, celui auquel on apporte une énigme à déchiffrer. On sait, par exemple, que Sherlock Holmes lit aussi bien les lettres que les corps, qu'il identifie les caractères d'imprimerie de la presse, les types de pneu des bicyclettes, les différentes cendres de cigarettes au même titre que les filigranes ou les codes cryptés. Mais le détective est aussi celui qui arrive à raconter l'histoire, précisément dans la scène finale. On peut résumer chaque intrigue comme un défi présenté au détective : avec ceci, saurez-vous fabriquer une histoire ? Et

⁶ Voir Dominique Meyer-Bolzinger, *La Méthode de Sherlock Holmes*, Paris, Campagne Première, 2012.

⁷ Agatha Christie, *Une Mémoire d'éléphant* [*Elephants can remember*], London, Fontana, 1972, ch. XX : « I will tell you what I think happened and I will tell you how I came to think ».

⁸ Jacques Dubois, *Le Roman policier ou la modernité*, Paris, Nathan, 1992, p. 91.

⁹ Voir Dominique Meyer-Bolzinger, *La Méthode de Sherlock Holmes*, op. cit., p. 161-166.

« ceci » peut tout aussi bien être un corps et des empreintes dans la boue ; un mégot ou un mouchoir brodé avec des initiales ; un message codé, ou... rien ! L'énigme est en fait un récit inacceptable : il est incompréhensible, comme l'apparition d'un cadavre dans la bibliothèque¹⁰ ; il semble impossible, comme quand un client déclare à Sherlock Holmes : « ma femme est un vampire¹¹ », ou tout simplement il s'agit d'une explication peu vraisemblable proposée par la police officielle, ou trop évidente, ce qui fait soupçonner une mise en scène. Ainsi le roman policier apparaît comme une aventure de la lecture, certes, mais raconte aussi la fabrique d'une histoire, l'histoire d'un personnage qui cherche à raconter une histoire. Il y parvient dans la scène finale, et la construction de la solution, c'est-à-dire du récit acceptable, se fait à partir des indices, des faits ou de l'ambiance, selon la méthode propre à chaque enquêteur. L'enquête peut donc être considérée comme la transformation d'un récit inacceptable en récit acceptable¹², et le roman policier en présente trois versions au lecteur : d'une part le récit impossible (l'énigme) et les récits fragmentaires et contradictoires (durant l'enquête) et d'autre part le récit complet et cohérent qui manifeste la puissance auctoriale dans la scène finale.

La scène finale est donc la représentation de la narration, une théâtralisation de l'activité narrative puisque le détective rassemble les protagonistes ou les suspects pour leur expliquer l'énigme et proférer la vérité. Elle est liée au défi au lecteur, et apparaît comme la victoire du détective sur le lecteur, qui aurait dû trouver la solution au fil du récit. La scène finale de *Temps glaciaires*¹³ de Fred Vargas, est à la fois un modèle du genre, et légèrement décalée, conformément à l'écriture de l'auteure qui joue avec les codes du roman policier¹⁴. Dans un roman où l'énigme questionne justement les frontières du roman policier, le commissaire Adamsberg, dont la méthode d'investigation est fortement contestée par son second, le lieutenant Danglard, réunit ses coéquipiers, plutôt que les protagonistes, pour une véritable leçon d'investigation, où il pointe minutieusement chaque défaillance d'interprétation, explique comment le coupable a manipulé les policiers en les envoyant sur une fausse piste, pour finalement raconter ce qui s'est passé. Dans une scène finale, en fait, on assiste à l'assomption du détective lecteur en auteur : il manifeste puissance et autorité, dans les deux sens du terme. À travers la solution de l'énigme, il énonce un discours de vérité, mais aussi de manipulation, puisque la vérité est parfois choisie ou transformée, comme dans *Le Crime de l'Orient-express*. En fait, la scène finale est un coup de force narratif lié à la performance de l'enquêteur qui impose sa solution, c'est un morceau de bravoure pour l'auteur et pour le détective, une mise en scène de la narration.

On voit ainsi que la dynamique de l'enquête repose sur la concurrence des récits, concurrence entre la version de la police et celle du détective, entre les diverses

¹⁰ Le cadavre dans la bibliothèque est un lieu commun du roman d'énigme jouant sur l'incongruité du corps parmi les livres. « It is shockingly out of place », Wystan Hugh Auden, « The Guilty Vicarage », in *The Dyer's Hand*, London, Faber & Faber, 1948, p. 151. Voir, par exemple Agatha Christie, *The Body in the Library* (1946), *Hallowe'en Party* (1969), Arthur Conan Doyle, *The Valley of Fear* (1915), Georges Simenon, *Maigret et l'affaire Nahour* (1967). C'est aussi le titre d'un roman de l'amie d'Hercule Poirot, Ariane Oliver, voir *Cards on the Table*. C'est aussi une assez bonne description de la place du roman policier dans la littérature. La bibliothèque est, selon Gerard Genette, « le plus clair et le plus fidèle symbole de la spatialité de la littérature », dans « La Littérature et l'espace », *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil, 1969, p. 48.

¹¹ Voir la nouvelle intitulée *The Sussex Vampire* (« Le Vampire du Sussex »), 1924.

¹² Voir Dominique Meyer-Bolzinger, « Scène et piste : spatialité du récit d'enquête », *Textualités et spatialités*, Savoirs en prismes n° 8, 2018, disponible sur <https://savoirsenprisme.com/numeros/08-2018-textualites-et-spatialites/scene-et-piste-spatialite-du-recit-denquete/> [consulté le 5 septembre 2018].

¹³ Fred Vargas, *Temps glaciaires*, Paris, Flammarion, 2015.

¹⁴ Voir Dominique Meyer-Bolzinger, « L'Imaginaire de l'enquête et du complot dans les romans de Fred Vargas », colloque de Cerisy « Secrets, complots, conspirations », juillet 2016, actes à paraître.

hypothèses, entre les explications évidentes et celles qui sont dissimulées... Toutes les rivalités du roman policier, entre le détective et l'assassin, entre le détective et le lecteur, entre le lecteur et l'auteur, peuvent être considérées comme des conflits d'autorité : chacun propose son récit et cherche à l'imposer, et à la fin, c'est le détective qui gagne ! C'est très clair dans *Temps glaciaires*, mais cela apparaît de même si l'on observe la conclusion de récits plus traditionnels avec un narrateur homodiégétique, comme les aventures de Sherlock Holmes, par exemple, où c'est le narrateur second, c'est-à-dire le détective, qui a le dernier mot, plutôt que Watson, narrateur premier. La grande question du roman policier est donc « qui va raconter l'histoire ? »

La disparition de la solution

Apparu dans la seconde moitié du XIX^e siècle, au moment de la crise de la mimesis qui en conteste justement la forme, le roman policier a interrogé l'activité narrative, tout en jouant le rôle de conservatoire du roman mimétique, comme le montre Jacques Dubois dans *Le Roman policier et la modernité*¹⁵. À partir des années 1980 en France, au moment où s'achève la période formaliste, s'ouvre une période que les historiens de la littérature ont appelée retour au récit, une période caractérisée par une résurgence de la forme narrative simple (intrigue + personnage central) tout en conservant le questionnement initié durant l'ère du soupçon. L'enquête y joue un rôle important, grâce à sa structure progressive-régressive associant narration élémentaire et réflexion métanarrative. On peut ainsi avancer que si de nombreux récits et romans contemporains utilisent la forme de l'enquête, sans toutefois pouvoir être considérés comme des romans policiers, c'est qu'on y raconte la difficulté de raconter une histoire, pour y parvenir dans la scène finale¹⁶.

La manière dont les réécritures du roman policier se démarquent des formes canoniques du genre peut s'observer dans leur traitement de la scène finale, qui manifeste le triomphe de l'enquêteur après les doutes, les hésitations et les difficultés, et qui porte, on vient de le montrer, des enjeux de clôture et d'*auctoritas*. Il lui arrive de disparaître, selon les vœux d'Alain Robbe-Grillet¹⁷, comme si une énigme sans résolution, une enquête inaboutie correspondait mieux à l'esthétique postmoderne. Elle est parfois l'occasion de décalages parodiques, comme chez Antoine Bello qui, dans *La Disparition d'Émilie Brunet*¹⁸, en fait un hommage virtuose et métaleptique à Agatha Christie. De plus, certaines réécritures se fondent sur une mise en cause de la scène finale, une contestation de la vérité qu'elle prétend énoncer : ainsi Philippe Doumenc imagine une *Contre-enquête sur la mort d'Emma Bovary*¹⁹, où l'héroïne de Flaubert ne s'est pas suicidée... Transformer la scène finale fonctionne alors comme un double signal qui désigne à la fois le genre d'origine et le procédé de la réécriture. On n'en présentera ici que deux exemples très différents qui questionnent le roman policier à partir d'une mise en cause de la scène finale, ceux de Pierre Bayard et Patrick Modiano.

Dans deux essais publiés à dix ans d'intervalle, Pierre Bayard traite une question de théorie littéraire à partir d'un roman policier célèbre, dont il rejette la solution pour en proposer une autre. Dans *Qui a tué Roger Ackroyd ?* (1998), pour évoquer le délire d'interprétation, il reprend le roman d'Agatha Christie *Le Meurtre de Roger Ackroyd* (1926) dont il relève les anomalies et les incohérences. Il démontre que Hercule Poirot

¹⁵ Voir Jacques Dubois, *Le Roman policier ou la modernité*, op. cit., chap. 2, p. 31-45.

¹⁶ C'est le sujet du colloque que j'organise en juillet 2019 au Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle, voir <http://www.ccic-cerisy.asso.fr/projets.html> [consulté le 5 septembre 2018].

¹⁷ Voir *Entretien avec Alain Robbe-Grillet*, in *Littérature*, n° 49, février 1983, p. 16-22.

¹⁸ Antoine Bello, *Disparition d'Émilie Brunet*, Paris, Gallimard, 2010.

¹⁹ Philippe Doumenc, *Contre-enquête sur la mort d'Emma Bovary*, Paris, Actes Sud, 2007.

s'est trompé, puis désigne un autre coupable. Le simple titre de l'essai constitue une remise en cause de la scène finale d'Agatha Christie, puisqu'il pose une question à laquelle le détective a déjà répondu. Dans *L'Affaire du chien des Baskerville* (2008), c'est à Sherlock Holmes que Bayard s'attaque, dans une démarche similaire où il analyse la migration transfictionnelles des personnages. Bayard se présente comme un lecteur qui écrit son interprétation, c'est-à-dire un critique. Il analyse le roman d'Agatha Christie et fait porter son interprétation sur la démarche d'Hercule Poirot, reprend l'enquête pour à son tour se confronter à l'énigme et tenter de la résoudre :

Consacré à relire un roman policier, ce livre se retrouve donc, par la force des choses, avoir lui-même la forme d'un roman policier, qui conduira le lecteur, dans ses dernières pages, vers ceux qui nous paraît être la réponse la plus vraisemblable²⁰.

Bayard défait par conséquent la clôture du texte établie par la scène finale du *Meurtre de Roger Ackroyd* et joue de sa double valeur conclusive (fin du texte/de l'enquête). En effet, s'il prétendait proposer une meilleure fin, le critique se mettrait en concurrence avec l'auteur, Agatha Christie. Mais, puisqu'il propose une meilleure solution, et entreprend de résoudre lui aussi l'énigme, il se pose en rival de Poirot (et de Holmes dans *L'Affaire du chien des Baskerville*), et se place, d'un point de vue énonciatif, au même niveau que les enquêteurs, alors qu'il appartient, non pas au monde possible d'Hercule Poirot, ni à celui de Sherlock Holmes, mais à celui d'Agatha Christie et de Conan Doyle.

En cherchant à résoudre une énigme qui n'est pas de son monde, poussant à l'extrême le défi au lecteur²¹, Bayard imagine donc une critique littéraire fondée sur la métalepse, ce qui l'amène à transgresser allègrement les frontières des genres, puisque son texte hésite entre le roman et l'essai, et celles qui séparent la fiction de la réalité, ou, pour le dire autrement, celles qui distinguent les mondes possibles les uns des autres. Il appelle cette nouvelle méthode de lecture « critique policière », parce qu'il l'a élaborée à partir de romans policiers :

Qui s'est jamais interrogé sérieusement, par exemple, sur les étranges épidémies de décès qui frappent les héros des fables de La Fontaine ? Est-on si assuré que la dame aux camélias soit morte de mort naturelle ? Est-il exclu que Madame Bovary ait été assassinée ? Et que sait-on au juste du décès de Bergotte ? [...]

Alors que le roman policier est souvent vécu comme appelant à une lecture unique, notre proposition aurait pour bénéfice d'inviter à reprendre un certain nombre de dossiers douteux et à partir en quête de criminels impunis. [...] Indépendamment du problème des morts suspectes, de multiples faits littéraires gagneraient de toute manière à être remis en perspective ou éclairés différemment²².

Mais cette lecture consiste en fait à questionner les œuvres dans une perspective transfictionnelle qui reconfigure le matériau diégétique²³ en rendant visibles les récits potentiels ouverts au cours de l'enquête et mis à l'écart par la scène finale qu'il déconstruit. C'est donc la question de la clôture, du sens et du texte, qui intéresse Bayard et à laquelle il réfléchit à partir de la scène finale.

²⁰ Pierre Bayard, *Qui a tué Roger Ackroyd ?*, Paris, Éditions de Minuit, 1998, p. 15.

²¹ Le défi au lecteur, très fréquent durant la période de l'âge d'or du roman d'énigme instaure, une concurrence entre le détective et le lecteur, qui cherche, lui aussi, à résoudre l'énigme, et doit, théoriquement, bénéficier des mêmes informations que le personnage. Les *Vingt règles du roman policier* de Van Dine (voir note 4) organisent cette concurrence qui est parfois explicite dans les textes, par exemple dans les aventures d'Ellery Queen.

²² Pierre Bayard, *Qui a tué Roger Ackroyd ?*, Paris, Éditions de Minuit, 1998, p. 16-17.

²³ Voir Richard Saint Gelais, *Fictions transfuges*, Paris, Éditions du Seuil, 2011.

Le roman de Modiano intitulé *Rue des Boutiques obscures*, prix Goncourt 1978, est un exemple de réécriture du roman policier dans la littérature légitime. Il s'agit d'un authentique récit d'enquête, avec énigme, enquêteur, indices et témoins, dont le narrateur autodiégétique est un privé amnésique à la recherche de son passé. L'auteur éloigne ainsi son récit de toute dimension positive : il n'y a pas de cadavre ; l'enquêteur, qui n'est pas savant, enquête sur lui-même. Toutefois la productivité de l'enquête ainsi que la dimension métanarrative du roman policier sont conservées. Le récit progresse au gré de l'enquête, de témoin en témoin, d'abord vers une fausse piste, puis l'énigme semble trouver une solution, issue à la fois de l'investigation et de la remémoration. En établissant une concurrence entre deux modalités de production narrative, la mémoire et l'enquête, Modiano apporte une réponse originale à la question « qui raconte ? » et montre que l'identité ne peut pas se saisir uniquement par des données objectives, celles qu'obtient l'enquête, mais doit aussi l'être à partir du subjectif, de l'incertain, voire du faux, produits par la mémoire. De même, le caractère inabouti de l'enquête correspond à une mise en jeu de la clôture du texte : « Et puis, il me fallait tenter une dernière démarche : me rendre à mon ancienne adresse à Rome, Rue des Boutiques Obscures²⁴ ». Cette phrase, parmi les dernières du roman, associe un effet de clôture, la reprise du titre, avec une ouverture qui fait déborder l'histoire au-delà des limites du récit. Si l'investigation ne trouve pas de terme, elle n'aboutit pas non plus : dans la dernière partie du roman, tout semble se défaire, les archives et le témoin capital ont disparu, les preuves échappent à l'enquêteur. La dernière scène du roman, loin de narrer le triomphe de l'enquêteur, évoque plutôt l'impossibilité d'une conclusion positive et installe l'enquête dans l'indécidable. *Rue des Boutiques obscures* est donc une enquête inaboutie, par définition ouverte, et par conséquent caractérisée par l'absence de scène finale.

Ce n'est toutefois qu'un leurre, une ambivalence supplémentaire à inscrire dans le projet d'écriture policière de Modiano²⁵, puisque le chapitre 37, au centre du roman, possède les principales caractéristiques d'une scène finale : il répond à l'énigme initiale par le réveil de la mémoire, et clôt en effet la partie positive de l'enquête, avant les chapitres où les déconvenues s'accumulent. Il s'agit cependant d'une scène finale déplacée, et qui de surcroît sera mise en doute par la suite du récit. De plus, ce qui y permet de répondre à l'énigme initiale (« Je ne suis rien²⁶ »), n'est pas l'enquête, puisqu'elle n'aboutit pas, mais la mémoire apparemment retrouvée : « Maintenant, il suffit de fermer les yeux. Les événements qui précédèrent notre départ à tous pour Megève me reviennent, par bribes, à la mémoire²⁷ ». Cette remémoration, dans laquelle on retrouve de nombreux éléments appartenant en fait au présent de l'enquêteur²⁸, est probablement une reconstruction, c'est-à-dire une fiction, ce qui renforce la posture auctoriale de l'enquêteur.

Le plus intéressant est la manière dont s'achève cette scène finale déplacée : le héros et sa compagne tentent de franchir clandestinement la frontière suisse et sont victimes de passeurs qui les séparent et les abandonnent. « J'ai marché pendant des heures et des heures. Et puis, j'ai fini par me coucher dans la neige. Tout autour de moi, il n'y avait

²⁴ Patrick Modiano, *Rue des Boutiques obscures*, Paris, Gallimard, 1978, p. 251.

²⁵ Voir Dominique Meyer-Bolzinger, « L'Écriture policière de Modiano, ou l'enquête en suspens », in Gilles Menegaldo, Maryse Petit (dir.), *Manières de noir. La Fiction policière aujourd'hui*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010, p. 265-277.

²⁶ Patrick Modiano, *Rue des Boutiques obscures*, op. cit., p. 11. Ce sont les premiers mots du roman.

²⁷ *Ibid.*, p. 208.

²⁸ Voir Christine Vial, « Le Chaland des boutiques obscures. L'homme et la mémoire selon P. Modiano », *Bulletin de Psychologie*, Tome XLII, n° 389, janvier-avril 1989, p. 366-369.

plus que du blanc²⁹ ». La scène finale censée raconter ce qui s'est passé s'achève donc sur l'image d'une page blanche, ce qui revient à remplacer le triomphe de l'auteur par un symbole d'impuissance, à clore la remémoration par une figuration du vide, une métaphore du récit absent. Les fonctions de la scène finale s'y trouvent inversées : elle suscite des questions, donc se trouve plutôt du côté de l'énigme que de la solution, et cette image du narrateur submergé par les flocons, entouré par le blanc, induit le lecteur en erreur en l'incitant à interpréter la chute dans la neige comme l'origine de l'amnésie³⁰. On peut ajouter que c'est aussi une scène de crime, parce que la chute dans la neige ressemble à une mort, à la suite de l'abandon par les passeurs, et parce que le champ de neige fait partie des scènes de crime archétypiques³¹. Ce chapitre 37 superpose donc l'énigme, la scène du crime et la scène finale dans cette image stéréotypée et falsificatrice. Avec l'absence de clôture, qui laisse l'enquête en suspens, à travers cette scène finale décalée et invalidée, se manifeste le refus par Modiano de la positivité du roman policier d'énigme : la finalité productive de l'enquête se trouve retournée, car on ne cherche plus à gommer les hiatus, à combler les manques, à les unifier dans l'explication finale, mais à les préserver, les maintenir, voire à les fabriquer.

D'Hercule Poirot à l'amnésique de Modiano, on est donc passé d'une scène finale positive, où les errements de l'enquête, sans mettre en cause la puissance narrative du détective, s'expliquent par la nécessité du suspense et le défi au lecteur, à un récit d'enquête inaboutie, où la scène finale participe des leurres et chausse-trappes mis en jeu par la réécriture. Qu'elle soit canonique ou transformée, toutefois, la scène finale apparaît comme un moment capital et l'emblème du récit d'enquête, qu'elle représente comme en miniature. Tous les enjeux du roman policier s'y trouvent soulignés, en particulier les questions de métanarration et de clôture narrative sur lesquelles on vient de s'appuyer, et le lecteur y ressent tout à la fois le bonheur de se faire raconter une histoire et celui d'observer les mécanismes de la fabrication d'un récit : être lu et lectant, n'est-ce pas là le sommet du plaisir littéraire ?

²⁹ Patrick Modiano, *Rue des Boutiques obscures*, op. cit., p. 231.

³⁰ Cette hypothèse est en effet en contradiction avec la chronologie que le lecteur attentif peut reconstituer. Voir Colin Nettelbeck, Penelope Hueston, *Patrick Modiano. Pièces d'identité. Écrire l'entretemps*, Paris, Éditions des Lettres Modernes, 1986.

³¹ Le champ de neige, où s'inscrivent les traces que déchiffre le détective, est un motif récurrent du roman policier, depuis les fondateurs jusqu'aux réécritures contemporaines. Voir Émile Gaboriau, *L'Affaire Lerouge* (1865), Arthur Conan Doyle, *Le Diadème de Bérlys* (1892), Jean Giono, *Un Roi sans divertissement* (1947), Patrick Modiano, *Rue des Boutiques obscures* (1978).

Écrire un roman policier : de la structure mise en analyse à la structure mise en œuvre

Maryse Petit
Université de Lille
CECILE (EA 4074)

Pour citer cet article : Maryse Petit, « Écrire un roman policier : de la structure mise en analyse à la structure mise en œuvre », in *Dialogues Mulhousiens*, n° 3, *Intervention(s)*, Journées Doctorales des Humanités 2018, sous la direction d'Inkar Kuramayeva et Régine Battiston, janvier 2019, p. 227-236 (version en ligne, <http://dialogues.hypotheses.org/>).

Résumé

Par le biais des questions d'écriture, il s'agit de s'interroger sur les codes très puissants qui régissent le genre policier. En partant des règles établies par Van Dine en 1928, nous envisagerons les transgressions qui se sont imposées au fil des décennies et qui permettent l'évolution du genre, en préservant l'intérêt du lectorat, tout en respectant le pacte de résolution. Mais cette évolution s'inscrit aussi dans la prise en compte de contextes sociologiques et psychologiques évolutifs dans la société : s'éloignant des cadres familiaux et bourgeois de ses origines, le roman policier parle aujourd'hui de questions politiques, historiques, urbanistiques qui génèrent les dérives et les tragédies, et approfondit son propos psychologique jusqu'à l'interrogation existentielle en tentant de cerner les figures de tueurs en série. Ainsi, l'auteur de romans policiers contemporains est-il passé de l'élaboration d'une énigme à résoudre à une peinture sociale à mettre en cause.

Mots-clés : roman policier, règles, enquêteur, société, structure, profiler, motif.

Abstract

Writing a Detective Novel: from the Structure of Analysis to the Structure of Implementation

Among all the questions of writing, the question of wondering about the very powerful codes that govern the detective genre appears to be crucial. Starting from the rules established by Van Dine in 1928, we will pay attention the transgressions that have emerged over the decades and that allow the evolution of the genre, preserving the interest of the readership, while respecting the pact of resolution. However, that evolution is partially based on the taking into account sociological and psychological evolutionary contexts in the society. Thus, moving away from the family and bourgeois frameworks of its origins, the crime novel today speaks of political, historical, urbanistic issues that generate drifts and tragedies, and deepens its psychological purpose to existential interrogation by trying to identify the figures of serial killers. Thus, the author of contemporary detective novels has passed from the elaboration of an enigma to solve to depicting of society to focus on.

Keywords: detective novel—rules—detective—society—structure—profile—reason.

Vous posez la main sur le clavier. Votre intention est claire : vous avez pris la décision d'écrire un roman policier. Vous en êtes un.e fervent.e lecteur.trice, et il vous semble être désormais passé maître dans l'art de voir où l'auteur veut en venir : c'est-à-dire de découvrir le fin mot de l'affaire. Il vous arrive encore cependant encore d'être surpris, mais la lecture du livre de Pierre Bayard intitulé *Qui a tué Roger Ackroyd*¹ vous a rassuré : les auteurs, y compris ceux qui semblent les plus honorables — Madame Agatha Christie — sont parfois de très mauvaise foi et tendent, par exemple, des pièges temporels au lecteur, l'entravant ainsi dans son enquête. Ce sont là de mauvaises manières : depuis l'énonciation, en 1928, par Van Dine auteur oublié aujourd'hui, si ce n'est justement pour ses fameuses règles, un pacte lectoral a été établi ; et même si nombre de ces règles sont devenues désuètes (ainsi la règle 3 : « Le véritable roman policier doit être exempt de toute intrigue amoureuse »), les deux premières restent en vigueur (d'autres aussi, nous y reviendrons) :

1. Le lecteur et le détective doivent avoir des chances égales de résoudre le problème. Tous les indices doivent être pleinement énoncés et décrits en détail.
2. L'auteur n'a pas le droit d'employer vis-à-vis du lecteur des « trucs » et des ruses, autres que ceux que le coupable emploie lui-même vis-à-vis du détective².

L'existence même de ces règles pose le fait que le roman policier, en plein développement dans les années 30 à 50 sous sa forme résolutoire (qui a fait le coup ?) s'annonce fermement balisé, codé. On ne plaisante pas avec les genres : le roman policier raconte un certain type d'histoire, d'une certaine manière, avec certains actants et ingrédients. Plus que tout autre, il exhibe et revendique sa structure... qui, comme toute structure, l'enferme !

Donc, fort de votre expérience de lecteur contemporain, vous voici prêt à passer de l'autre côté du crime, c'est-à-dire à le commettre. D'autant qu'il ne vous a pas échappé que le roman policier, plus communément nommé polar, anciennement sous-genre, bafoué, décrié, méprisé (mais déjà secrètement adoré) est devenu LE genre qui a droit de cité, qui a essaimé dans la littérature générale, dans les séries, et qu'enfin, un livre sur 4 édité (et potentiellement acheté et lu !) en France est un polar. Et dans cette abondante production, des auteurs qui sont devenus des références littéraires, tant par leur capacité à captiver le lecteur que par leur écriture (Ellroy, Vargas, Le Corre...). Bref, pour parodier les clichés journalistiques, un genre « qui a acquis ses lettres de noblesse ».

Votre intention d'écriture est bien présente. Peut-être même avez-vous l'idée d'un nœud, d'un crime, d'un problème, de sa résolution. Ou envie d'une atmosphère... Ne reste à traiter que la question : par où commencer...

Dès qu'on cherche à s'en approcher, on est confronté au constat, c'est que ce genre si répandu, dans lequel tout le monde semble pouvoir écrire si l'on en juge par la profusion des résultats, est actuellement celui qui reste le plus codé : si le roman classique, la poésie, le théâtre se sont, au fil des siècles et des décennies, libérés de presque tous leurs liens, il n'en va pas de même du polar — des ingrédients doivent entrer dans la recette, des passages sont obligés, sinon, c'est la catégorisation même qui explose : « ce n'est pas un polar à proprement parler ». Si l'on peut faire de la poésie sans vers et sans quatrains, parce que la poésie s'exprime dans une « parole » poétique et non dans une forme, si l'on peut, même, faire un théâtre du silence ou du « presque rien » (Beckett) sans cesser de « signifier », il semble que l'on ne puisse pas faire de

¹ Pierre Bayard, *Qui a tué Roger Ackroyd*, Paris, Éditions de Minuit, « Paradoxes », 1998.

² S. S. Van Dine, « Les 20 règles du roman policier », *Revue American Magazine*, n° 1, septembre 1928.

polar sans en passer par les fourches caudines de son code : ainsi, on pourrait avancer que la définition du genre tient non à sa parole ou à son esprit, mais presque tout entier dans sa structure, dans son déroulement. Ainsi faut-il d'emblée requalifier la notion de genre polar : ce n'est pas une étiquette éditoriale, une classification de librairie, mais bien un genre au sens purement littéraire du terme, comme on parle du « genre de la tragédie ». Une fois commencé, le polar est porté vers son accomplissement inéluctable, et ceci quel que soit son ton : il y a des polars drôles, pamphlétaires, parodiques, ils n'en suivront pas moins le même cours, avec les mêmes types d'acteurs.

Le constat de cette exigence se double d'une autre complexité : c'est que, le genre étant particulièrement vivant et productif, ses codes de fonctionnement ont été, sont constamment, évolutifs. En résumé, pour écrire un polar, il faut non seulement discerner à jour ses codes, mais encore les mettre constamment à jour. Paradoxe, oxymore : pour faire du noir, il faut y voir très clair.

Il est temps à présent d'avancer dans l'enquête : que faut-il pour faire un polar aujourd'hui ?

Schématiquement, la réponse à cette question devra s'articuler autour de deux axes : l'un porteur des questions « quoi » : qu'est-ce qui s'est passé/« qui » est la victime/Qui est l'assassin/« où » et « quand » le crime a-t-il eu lieu (l'enquête sur le terrain, la datation en labo)/« qui » mène l'enquête/« quel est le motif » du crime/« comment » le crime a-t-il été commis. Il s'agit là des questions fondamentales auxquelles tout lecteur de roman policier attend une réponse, puisque c'est à cette seule condition, la compréhension de ce qui a pu se passer, que le lecteur sortira rassuré de sa lecture : à défaut de bannir le crime, au moins faut-il le résoudre, le rendre appréhendable. Ce qui implique, donc, réponses à ces différentes questions, dans l'ordre que l'on voudra (il s'agit là d'un de ces changements de code : certains auteurs n'hésitent pas à arborer le coupable dans ses actes dès les premières pages, ou dès les premières images, reportant ainsi tout le suspense sur le cheminement qui va amener l'enquêteur vers le coupable.

À cet axe des questions doit correspondre une seconde liste : celle des moyens dont la fiction dispose pour mettre en récit les réponses attendues.

Commençons donc par le « quoi » : un crime de sang de préférence³ — les vols, cambriolages de haut vol — entraînent certes une enquête, mais ils relèvent plutôt de l'aventure et de la figure du héros que du polar. De fait, d'Arsène Lupin au « professeur » de la série *La Casa de Papel*⁴, les grands voleurs se gardent bien de tuer : du reste, le suspense ne porte pas sur l'auteur du méfait, on le connaît en général très vite, mais bien sur la manière dont celui-ci va se tirer de chaque embûche et s'enfuir avec le butin. Donc un crime, une mort, de préférence plutôt violente, ou spectaculaire, provoquant une émotion forte. La mort « propre », d'une balle ou d'un étouffement, tel qu'on le rencontre dans les romans de Georges Simenon, et qui bouscule l'ordre habituel et rassurant des choses, fait daté. La mort, l'émotion suscitée, de par le changement de perspective du polar, notamment depuis le néo-polar des années 80⁵, n'apparaissent souvent plus comme des scandales, mais comme des conséquences d'un désordre social qui leur préexiste et les crée.

³ Règle de Van Dine n° 7 : « Un roman policier sans cadavre. Cela n'existe pas. [...] Faire lire trois cents pages sans même offrir un meurtre serait se montrer trop exigeant vis-à-vis d'un lecteur de romans policiers. La dépense d'énergie du lecteur doit être récompensée ».

⁴ Diffusée sur Netflix 2018.

⁵ Néo polar : l'appellation regroupe les auteurs français Jean Patrick Manchette, Thierry Joncquet, Didier Daenynckx, Jean Bernard Pouy qui se donnent pour objectif d'inscrire vraiment le polar dans le contexte social et politique et de dénoncer des affaires politiques, présentes ou passées.

Donc exit le simple crime crapuleux, ou à motif « petit-bourgeois » (quel que soit le milieu social dans lequel il a lieu) : on ne tue plus par jalousie, pour adultère, pour héritage ; si cela se produit bien sûr toujours dans la réalité, cela ne peut plus retenir l'attention du lecteur : ce n'est que fait divers ou pulsion mal contrôlée qu'un divorce suffit à régler... le célèbre « à qui profite le crime ? » n'est plus l'*alpha* et l'*omega* de la résolution. Ce « quoi », ce crime entraîne immédiatement avec lui la question du « pourquoi », du motif, question toujours centrale. Mais au fil du foisonnement des intrigues et de l'évolution du genre, elle s'est singulièrement approfondie : ainsi, souvent, le crime n'est plus cette rupture d'un ordre à rétablir — ce qu'un Hercule Poirot ou un inspecteur Columbo assuraient très bien —, mais une émergence, un signe affleurant de dysfonctionnements sociaux (trafics, exploitation, corruptions politiques...) beaucoup plus importants. Le crime est souvent une scène « éclairée » (la « scène de crime ») qui n'a de sens que par l'ombre dans laquelle elle se dessine. Cela aura une conséquence directe sur le terme du roman — c'est qu'il n'y aura jamais de point final — le ou les coupables seront sans doute pointés, emprisonnés ou tués, mais ce ne seront que des rouages : les systèmes qui les ont rendus possibles (qu'il s'agisse de drogue, de mœurs, de politique...) continueront, eux, à exister : l'enquête se clora, mais l'ordre ne sera pas rétabli.

Dès lors que le crime est découvert, que la mort émerge, c'est autour du ou des enquêteurs.trices d'entrer en scène. Là aussi, le choix de l'apprenti auteur s'évère délicat, car nombre de formules peuvent être appliquées. Tout d'abord, l'enquêteur, au sens général, nous reviendrons ensuite sur sa profession, est-il seul ou fait-il équipe ? L'archétype est évidemment le « couple » formé d'un détective et de son faire-valoir qui se trouve être aussi le narrateur des enquêtes — modèles — le Chevalier Dupin et son ami qui écrit au « je » les enquêtes chez Poe, Sherlock Holmes et son docteur Watson. Ce rôle de relais/assistance sera ensuite tenu par d'aimables secrétaires pour les détectives hard-boiled de l'Amérique des années 40-50, imitées par quelques auteurs français un peu plus tard, tels que Léo Malet et son Nestor Burma. Depuis lors, toutes sortes de couples enquêteurs ont été utilisés : homme-femme, femme-homme (et, de manière moderne, femme hiérarchiquement dominante, ainsi dans la série *Engrenages*⁶), femme-femme (ainsi les deux enquêtrices, l'une ancienne commissaire de police, l'autre masseuse américaine proposées par Dominique Sylvain pour la première fois dans *Passage du désir*⁷), homme-homme (ainsi le commissaire Adamsberg et son « double » Adrien Danglard dans les romans de Fred Vargas). Les couples s'étendent souvent à une équipe, dans laquelle des personnalités variées peuvent agir, échanger leurs points de vue, s'engager sur des pistes qui s'avèreront fausses ou justes : cette multiplication des enquêteurs, outre qu'elle est réaliste par rapport au terrain, permet donc une grande richesse d'écriture, et notamment d'amener assez naturellement les questionnements, les hésitations, doutes, découragements... Les heurts des personnalités ainsi créées, introduisent également d'autres dimensions que celles de l'enquête : celles des rapports humains, amitiés, amours avec ces collègues avec qui l'on passe bien plus de temps qu'avec sa famille, mais aussi, s'il s'agit de policiers, le questionnement sur leur travail de Sisyphe, conscients que la mise hors d'état de nuire d'un individu n'est pas la fin du mal.

⁶ *Engrenages* série créée par Alexandra Clert et Guy-Patrick Sainderichin, diffusée depuis décembre 2005 sur Canal Plus.

⁷ Dominique Sylvain, *Passage du désir*, Paris, Éditions Viviane Hamy, « Chemins Nocturnes », 2004.

Est-il donc impossible que l'enquêteur soit seul ? Un isolement relatif peut être un choix stylistique intéressant : ainsi Michael Connelly, fait-il passer son personnage Harry Bosch du statut d'officier de police à celui de détective privé, de l'équipe à la solitude. Cette solitude a pour conséquence de faire ressortir la vulnérabilité et l'impuissance de l'enquêteur : des choses lui échappent, il ne peut être sauvé en zone de danger, il ne peut compter sur personne ; et quand cette solitude se double d'un changement de point de vue, la narration passant de la troisième à la première personne, l'enfermement de l'enquêteur dans ses constatations, ses doutes, ses pensées accentue encore cette impression de limitation, de faiblesse, d'en être, en un mot, réduit à l'humain, en opposition avec nombre d'enquêtes, notamment dans les séries mettant en scène les polices scientifiques, où toutes les ressources froides de la technique et de la science, donnent les réponses, dès lors qu'il appartient aux humains de poser la bonne question. L'autre intérêt de ce récit d'enquête au « je » est de transformer la place et le rôle du lecteur : dans ce dispositif de caméra subjective, le lecteur ne sait rien d'autre, de plus, de différent que ce que sait l'enquêteur, il avance avec lui, il n'y a pas d'autre scène ouverte, et le lecteur doit aussi, de ce fait, assumer les héritages, les peurs, les expériences négatives de ce héros qui semble ne se parler qu'à lui-même : le système d'identification est déployé à son maximum.

À l'opposé, dans les enquêtes de haute expertise (type la série *Les Experts*⁸), le lecteur ou le spectateur ne peut rien anticiper, puisque les résultats de cette technicité, ainsi que, souvent, les conclusions qui peuvent en être tirées et qui font appel à des savoirs scientifiques, ne sont pas du tout à sa portée : le lecteur/spectateur, réduit à l'impuissance, ne peut qu'assister passivement aux progrès des enquêteurs et de leurs ordinateurs et applaudir à leurs exploits. Le pacte des deux premières règles est rompu.

Donc, l'apprenti auteur doit opérer un choix subtil dans les caractérisations de ses enquêteurs, en particulier dans celle de leur métier : en faire des policiers est évidemment l'option la plus immédiate, puisqu'elle présente bien des avantages : en tant que représentant de la loi, le ou les enquêteurs policiers de métier ont accès à des techniques et donc à des informations inabornables pour tout autre type d'enquêteur, et qui pourtant sont désormais des moyens indispensables : résultats d'autopsie, fichiers criminels, bornages des téléphones portables (le questionnement d'alibi est en effet dépassé : la technologie téléphonique évite bien des recours aux mensonges... et le simple fait d'avoir éteint son téléphone est en soi désormais suspect), sans compter les prérogatives attachées à leur fonction : visite domiciliaire, perquisition, port d'une arme, arrestation, interrogatoire auquel personne ne peut se soustraire... C'est une option sûre.

Mais elle gagne à être complétée avec des enquêteurs parallèles, plus ou moins associés aux policiers, et qui exercent des professions récurrentes : prêtres (pour les plus anciens), psychanalystes ou psychologues, profileurs (pour les plus récents), voire psychologues profileurs (ainsi dans les romans de Val McDermid, le personnage de Tony Hill qui assiste la policière Carol Jordan) : l'enquête ne se fait plus seulement sur le terrain, elle se fait aussi dans les têtes, dans le cheminement des passions, des pulsions, des traumatismes, des personnalités. Ainsi, la question du motif pourra prendre des directions différentes : elle pourra s'ancrer dans des réalités sociales, politiques, mais elle s'humanisera en montrant que ces mécanismes sociaux peuvent atteindre des individus dans leur vie, dans leur chair, dans leur esprit, et les modeler en

⁸ *Les Experts* est une série américaine créée par Don McGill et Anthony Zuiker, diffusée entre 2000 et 2015 sur le réseau CBS.

monstres. L'enquête ne se contentera plus de résoudre l'énigme, elle devra en comprendre le pourquoi profond, et pour cela, sonder les reins et les cœurs.

De ce fait, l'enquête sera désormais toujours sociale, laissant de côté les considérations morales : creusant le motif, il ne s'agira plus de juger — et de mettre hors d'état de nuire celui (le criminel) qui peut être considéré comme un corps étranger dans la société, mais de retracer les circonstances affectives ou familiales, mais de toute façon sociales, qui ont pu faire, d'un enfant, d'un adolescent, devenu un adulte, un délinquant, un assassin, un pervers (dans de très rares cas, le mécanisme social peut détourner à son profit la déviance qu'il a induite : c'est le cas, très intéressant, du personnage de Dexter, dans la série éponyme⁹, enfant tueur parce qu'il a assisté à une scène de carnage, mais que le policier qui l'adopte arrive à « retourner », en lui laissant toute latitude d'être un tueur psychopathe, du moment que ses victimes le méritent).

À ce point, il convient de souligner ce qui apparaît : que cette question du motif est devenue à ce point cruciale qu'elle fera l'objet de tout le déroulement de l'enquête : d'une certaine façon, lorsque les enquêteurs auront cerné le motif, ils auront accès au criminel. Telle est du reste la démarche maintes fois mise en scène à présent du profileur : lire le crime, pour essayer de comprendre les intentions, le point de vue du criminel, entrer dans sa tête et dans son raisonnement... et en donner un portrait souvent statistique, mais qui permet de cerner l'aire d'action du tueur.

Voilà qui permet une approche de réponse à la question « qui », tout au moins dans sa partie Qui est le tueur. Dans le roman policier moderne, cette question ne présente plus l'intérêt d'un *whodunit*, rappelons que ce terme désigne le mystère central des romans classiques, dont Agatha Christie fut la figure de proue : un crime plutôt propre dans un milieu où il fait tache, notamment sur le tapis du salon ; une démarche d'entretiens qui sont autant d'interrogatoires successifs, et qui, confrontés par l'esprit sagace du détective (Hercule Poirot), amène à une réunion finale de tous ces protagonistes qui, justement, n'ont pas le profil de criminels, au cours de laquelle l'enquêteur reconstituera toute l'histoire pour délivrer le nom du coupable, celui qui l'a fait, *who done it*. Schéma traditionnel dont Agatha Christie eut l'intelligente fantaisie de s'éloigner quelquefois en se moquant de ses lecteurs ou de ses personnages, comme dans *Le Meurtre de Roger Ackroyd*, *Dix petits nègres* ou *Le Crime de l'Orient Express*. « Qui », oui, bien sûr, il faudra bien mettre un nom dans la case coupable ou, pour reprendre la classification aristotélicienne, identifier la *cause efficiente*, ce qui a effectivement accompli l'acte et l'a fait passer dans le domaine du réel. Mais nous venons de le souligner, c'est bien la *cause formelle*, autrement dit ce qui a donné forme et sens à ce crime, ce qui en a créé l'intention, le motif, qui est capital.

Cependant un autre « qui » est devenu une vraie source d'intérêt narratif, c'est la victime. Les enquêtes anciennes étaient vite arrêtées par cette question : soit la victime était immédiatement identifiée — connue, ou portant des papiers, un objet, un indice qui permettaient de remonter rapidement à son identification ; soit elle ne portait ainsi aucune marque, voire même étant amputée — tête absente, empreintes effacées, le ou la mort.e anonyme était rapidement oubliée dans son impasse, puisque l'identité de la victime est aussi une des voies importantes pour remonter à son assassin. Les enquêteurs cherchent toujours à établir ce lien, de la façon la plus précise possible et il y a des raisons objectives à cela : dans la vraie vie, la majorité des crimes est commise par des très proches (parents, conjoints) de la victime, et c'est au cœur des familles que s'exacerbent particulièrement les sentiments susceptibles de pousser à l'acte. Le second

⁹ *Dexter* est une série américaine créée par James Manos Junior, diffusée entre 2006 et 2013.

cercle est constitué par les rencontres possibles : professionnelles, amoureuses... Si rien de tout cela ne semble fonctionner, et si d'autres crimes sont commis, on bascule dans la thématique du *serial killer* : *modus operandi*, type de victimes (toujours des femmes blondes, ou toujours des adolescents ; les tueurs en série sont rassurants dans leurs habitudes... ce qui ne correspond pas toujours malheureusement au réel). L'absence de liens, de logique dans le crime est une des pires menaces que puisse exprimer la situation criminelle : s'il n'y a pas de règles, alors tout le monde, n'importe qui est menacé, n'importe quand, n'importe où. Or la démarche même de l'enquête implique que les agissements du criminel répondent à des causes, à une logique, certes aberrante, mais qui, dès lors qu'elle sera dûment identifiée, permettra de comprendre les faits survenus et, le cas échéant, d'anticiper et d'empêcher d'autres crimes : la partie est gagnée quand ce sont les enquêteurs qui parviennent enfin à rejoindre et à dépasser le tueur dans son parcours. Donc la question de l'identification de la victime est cruciale, première petite pièce du puzzle qui mènera, par le biais encore une fois du motif — disons, pour continuer la métaphore, la figure d'ensemble du dessin à reconstituer — à la pose de la dernière pièce : le criminel. Là aussi, de nombreuses techniques scientifiques ou médico-légales sont apparues, qui permettent de lancer, voire de relancer dans le sous-genre des *cold cases*, cet élément essentiel du récit : un très vieux corps peut ainsi « parler », révéler son histoire et son identité par l'analyse fine de ses os, l'ADN permet de renouer des filiations, d'attester des présences, et il n'est guère de poisons, substances ou coups qui restent longtemps cachés dans les replis d'un corps. Ainsi, aucune enquête ne peut plus se passer du recours à la police scientifique, partenaire incontournable de tout enquêteur (du reste, Sherlock Holmes et sa connaissance approfondie des cendres de cigares en était l'amorce).

Cette interrogation du corps de la victime permet souvent de répondre à d'autres questions décisives : où, quand, comment. À l'évidence du cadavre sur le tapis, s'oppose désormais toute la complexité des corps déplacés, dissimulés, des morts déguisées. Ces questions sont donc devenues elles aussi de véritables enjeux narratifs, dont la résolution patiente, progressive, appuyée sur des analyses scientifiques, mais aussi sur des raisonnements, des intuitions amènera à re-construire ce point central de toute enquête : la — véritable — scène de crime, souvent différente du lieu de découverte de la victime. Causes matérielles, donc : avec quoi la victime a-t-elle été tuée ? Dans quelles circonstances ? Bien entendu, ces questions ne rencontrent pas non plus de réponses évidentes : il n'y a plus un tueur de roman policier assez naïf pour assassiner sa victime avec un objet qui le désignerait immédiatement, ni pour laisser ses empreintes partout ! Même sous l'empire de la folie meurtrière, chacun sait qu'il faut se munir de gants, ou, si l'on a oublié cet accessoire, procéder à un ménage minutieux une fois le forfait commis. Ainsi la cause de la mort sera identifiée, mais il faudra bien des efforts supplémentaires pour remonter de l'objet utilisé à son utilisateur.

Le déploiement et la mise en correspondance de ces deux axes, les questions résolutives et les moyens à mettre en œuvre pour leur trouver une réponse, nous amènent à une constatation, c'est que le déroulement d'un roman policier s'est fait de plus en plus complexe par l'ensemble des dimensions qu'il met en œuvre : prise de connaissance des faits, certes, mais aussi connaissances scientifiques et technologiques approfondies ou au moins disponibles et encore connaissances psychologiques, fondées sur la capacité d'écoute, sur l'empathie tout autant que sur la connaissance des statistiques établies autour des crimes (ce qui représente les deux « écoles » du profilage, entre fichiers de plus en plus fournis et profileur individualiste qui ne peut travailler que sur le terrain précis du crime).

Il faut encore y ajouter un cheminement qui ne saurait être linéaire : toute enquête est un parcours initiatique, au terme duquel les enquêteurs se seront « enrichis » d'une nouvelle connaissance sur les agissements potentiellement humains. Comme tel, des épreuves et des embûches sont réservées, inévitablement, aux enquêteurs : la majeure partie du développement du roman policier sera le récit de leur mise en échec : ils feront bien sûr des « progrès », mais ils seront très longtemps largement en deçà de la vérité. Parmi les problèmes les plus courants qui se poseront à eux : l'erreur/la fausse piste, génératrice de triomphe, de déception, d'amertume ; l'humiliation d'être confrontés à un criminel qui continue à tuer, humiliation redoublée par les commentaires des médias, la pression des hiérarchies ; la menace directe, sur eux-mêmes ou un de leurs proches ; la fréquentation aveugle et naïve du criminel (surtout si le lecteur a, lui, des raisons de soupçonner ce personnage) : il va sans dire que dans un roman policier, le meurtrier est toujours intelligent, d'une intelligence supérieure et froide, ou d'une intelligence « pratique » qui lui vient de sa perversité si longtemps dissimulée. Cette épreuve du côtoiement ne saurait être épargnée à l'enquêteur, puisque c'est un des impératifs des règles de Van Dine :

Règle 10 : Le coupable doit toujours être une personne qui ait joué un rôle plus ou moins important dans l'histoire, c'est-à-dire quelqu'un que le lecteur connaisse et qui l'intéresse. Charger du crime, au dernier chapitre, un personnage qu'il vient d'introduire ou qui a joué dans l'intrigue un rôle tout à fait insignifiant, serait, de la part de l'auteur, avouer son incapacité de se mesurer avec le lecteur. L'auteur ne doit jamais choisir le criminel parmi le personnel domestique tel que valets, laquais, croupiers cuisiniers ou autres. Ce serait une solution trop facile. [...] Le coupable doit être quelqu'un qui en vaille la peine¹⁰.

Effectivement, enquêteur comme lecteur doivent toujours avoir croisé le tueur au cours du récit : pas question qu'il arrive de nulle part à la 400^e page, et ceci parce que le roman policier est, bien plus que tout autre, un récit clos, qui doit, à son terme, boucler la question qu'il a ouverte dans ses premières pages.

Enfin, comme toute tragédie, le roman policier en construction doit déterminer le rapport qu'il va entretenir avec l'espace et avec le temps. Il ne s'agit plus, évidemment, de l'enfermer dans la règle des trois unités, même l'unité d'action n'est plus totalement respectée : l'attente de la révélation criminelle peut être différée par le récit des relations tendues ou amoureuses entre les personnages par exemple, ou encore, de manière plus répandue dans l'organisation des séries par exemple, chaque épisode peut amener son affaire, alors que court — et se retrouve fréquemment — une autre grande enquête dont la résolution s'étendra sur toute la saison, voire sur plusieurs saisons. Néanmoins, là non plus, le roman policier ne dispose pas de toutes les libertés : il ne saurait, sans perdre de son impact, se disperser sur trop de lieux — tous ceux qui sont situés dans la proximité du crime : lieu du crime, commissariat, habitations des protagonistes, ville comptent pour un (certains romans sont d'ailleurs axés justement sur des villes spécifiques, qui, par leur histoire et leur sociologie même génèrent, telles de monstrueuses machines, le crime sur lequel on enquête : Baltimore, pour la série *The Wire*¹¹ par exemple, Los Angeles dans les romans de James Ellroy ou de Michael Connelly). Donc, s'il y a un second lieu, il sera éloigné, voire étranger, mais des correspondances précises s'établiront entre les deux : ainsi les derniers romans de Fred Vargas tissent-ils des

¹⁰ S. S. Van Dine, « Les 20 règles du roman policier », *op. cit.*

¹¹ *The Wire* est une série américaine créée par David Simon et Ed Burns diffusée de 2002 à 2008 sur HBO.

réseaux entre le Québec et la France¹², ou l'Angleterre, la France et l'Allemagne¹³. Ce lieu éloigné abrite souvent un élément du passé, individuel ou fantasmatique, et le voyage dans l'espace recouvre souvent un voyage dans le temps.

Lequel temps s'invite également dans la question du rythme : on le sait, les budgets de la police sont chiches ; dès lors, une enquête doit être rapidement menée, sinon elle va devenir dormante, marginale, obsédante. À partir du moment où le crime est identifié comme tel (même sur de très anciens cadavres), la tension temporelle se met en place, entre hiérarchie et opinion publique qui veulent des réponses et des résultats, temps nécessaires aux analyses et enquête sur le terrain : l'enquêteur est pressé, d'autres affaires l'attendent, et s'il ne parvient pas à résoudre celle-là en quelques jours, il perdra l'autorisation de s'y consacrer officiellement¹⁴. Et sur ces quelques jours, là aussi, le code impose son tempo : après un démarrage forcément rapide, puisque la découverte du crime implique le déploiement urgent des équipes, des enquêtes de terrain, etc... il est fréquent que le décryptage marque un temps, ou des temps — impasse, fausse piste, retour au point de départ, point mort — celui de toutes les interrogations, mises en doute : où chercher, qui, quoi ? Période de faux calme, où, comme dans la tragédie, les destins semblent tracés. Puis l'enquête repart, court, s'époumone... et le dénouement est rapide, brutal, chaotique, riche d'une ultime surprise. Cette variation des tempos assure l'intensité du récit, et il n'est pas étonnant que la musique soit souvent présente en filigrane derrière la narration : qu'il s'agisse de jazz (omniprésent dans les romans de Michael Connelly) ou de musique dite classique (ainsi la 9^e symphonie de Mahler utilisée dans les romans de Bernard Minier comme un *leitmotiv* et un indicateur de la présence lancinante du tueur pervers... et de sa communauté de goût avec l'enquêteur), les faux calmes, les urgences, les déchainements symphoniques calquent l'action enquêtrice.

En conclusion, il apparaît que le roman policier moderne, tout en se référant à un code strict, enfreint un certain nombre des règles qui ont contribué à le définir comme genre lors de son émergence. Ainsi la règle 9 :

Il ne doit y avoir, dans un roman policier digne de ce nom, qu'un véritable détective. Réunir les talents de trois ou quatre policiers pour la chasse au bandit serait non seulement disperser l'intérêt et troubler la clarté du raisonnement, mais encore prendre un avantage déloyal sur le lecteur¹⁵

a, comme nous l'avons souligné, fait l'objet de maintes transgressions en tout genre. Le détective n'est plus un héros omniscient, seul au centre des feux de la gloire policière.

La règle 12 : « Il ne doit y avoir, dans un roman policier, qu'un seul coupable, sans égard au nombre d'assassinats commis. [...] Toute l'indignation du lecteur doit pouvoir se concentrer sur une seule âme noire¹⁶ » a permis, par sa transgression, de construire des intrigues particulièrement intéressantes : Agatha Christie, avec son roman *Le Crime de l'Orient Express*, dès 1934 est la première à en avoir joué.

Genre codé, genre rusé, le roman policier — et ses auteurs — joue en permanence dans les limites des attentes fondamentales du lecteur, afin de les satisfaire et de les

¹² Fred Vargas, *Sous les Vents de Neptune*, Paris, Éditions Viviane Hamy, 2004.

¹³ Fred Vargas, *Un Lieu Incertain*, Paris, Éditions Viviane Hamy, 2008.

¹⁴ C'est le lot de l'un des enquêteurs dans la série *True Detectives* saison 1, série américaine créée par Nick Pizzolatto, diffusée en 2014 sur HBO : la poursuite de l'enquête le pousse à la démission et à la marginalisation.

¹⁵ S. S. Van Dine, « Les 20 règles du roman policier », *op. cit.*

¹⁶ *Ibid.*

bouleverser tout à la fois. C'est à ce prix seulement que, depuis l'énonciation des résolutions prodigieuses d'un Chevalier Dupin ou d'un Sherlock Holmes, il s'assure d'une évolution productrice, créative qui est la clé de son succès. Écrire un roman policier, de nos jours, c'est s'interroger sur les structures et leurs variations possibles, c'est, à chaque fois, tenter de proposer une nouvelle vision du monde dans l'action résolutive qui clôt l'œuvre. Mais que c'est bien, justement, en déjouant le code, en faisant bouger ses lignes, et donc en surprenant le lecteur, tout en répondant à ses attentes fondamentales, qu'il se renouvelle.

Avatars du roman noir hispanique et un cas contemporain : Eugenio Fuentes

Felipe Aparicio
Université de Haute-Alsace
ILLE (EA 4363)

Pour citer cet article : Felipe Aparicio, « Avatars du roman hispanique et un cas contemporain : Eugenio Fuentes », in *Dialogues Mulhousiens*, n° 3, *Intervention(s)*, Journées Doctorales des Humanités 2018, sous la direction d'Inkar Kuramayeva et Régine Battiston, janvier 2019, p. 237-249 (version en ligne, <http://dialogues.hypotheses.org/>).

Résumé

Dans un premier temps, cette étude s'attelle à présenter une vision panoramique et chronologique, depuis la fin du XIX^e siècle jusqu'au début du XXI^e, des processus qui ont conduit progressivement le roman policier, et tout particulièrement l'isotopie de l'enquête, d'une position marginale à une place centrale dans le champ littéraire romanesque en langue espagnole. Le second volet de l'article se donne un double objectif : présenter le cas particulier d'un romancier espagnol, Eugenio Fuentes, considéré comme une figure de proue dans le roman noir ibérique contemporain et, dans le même mouvement, analyser la portée de son personnage fétiche : le détective privé Ricardo Cupido, au cœur d'une tentative de rénovation du roman noir qui ne saurait se passer de nombre de clins d'œil à la tradition.

Mots-clés : roman policier hispanique, roman noir espagnol, Eugenio Fuentes.

Abstract

Avatars of the Hispanic Roman Noir and a Contemporary Case: Eugenio Fuentes

To begin with, this study sets out to present a chronological overview, from the end of the 19th century to the beginning of the 21th century, of the processes that gradually led the detective novel, and in particular the isotopy of investigation, from a marginal position to a central one in the Spanish language fictional literary field. The second section of the paper focuses on a twofold objective: to present a particular case of Spanish novelist, Eugenio Fuentes, considered a figurehead of the contemporary Iberian crime novel and, in the same vein, to analyze the scope of his cult character, a private detective Ricardo Cupido, at the heart of an attempt to renovate the crime novel that cannot function without many veiled references to tradition.

Keywords: Hispanic detective novel—Spanish crime novel—Eugenio Fuentes.

À la différence de pays comme l'Argentine, où la littérature policière a connu un grand essor, notamment durant la seconde moitié du XX^e siècle, sous la houlette d'auteurs comme Jorge Luis Borges, Bioy Casares ou Cristina Ocampo, sans une figure tutélaire comparable à celle d'André Gide, qui n'a jamais caché son admiration pour l'œuvre de Georges Simenon¹, le roman policier a pu être considéré dans les lettres espagnoles comme un genre exotique, à la marge, jusqu'à une époque récente. Il fut un temps où il était, en quelque sorte, aussi difficile de trouver un torero en Islande qu'un roman policier digne de ce nom dans la Péninsule Ibérique. Un spécialiste de la question, Vázquez de Parga, affirmait ainsi en 1983 : « le roman policier espagnol n'a jamais existé jusqu'ici, car les romans qu'on écrivait étaient soit policiers soit espagnols, mais difficilement les deux à la fois² ». Cet état de choses, soit dit en passant, contraste au possible avec la situation actuelle. Le roman noir en particulier occupe une position centrale dans le champ littéraire espagnol, où il est devenu un « genre narratif référentiel³ ». Le propos de cette étude sera de suivre, dans ses grandes lignes, le cheminement qui a conduit cet imaginaire policier d'une position marginale jusqu'au foisonnement que nous connaissons en ce moment. J'adopterai, dans un premier temps, l'optique du panorama, avant de passer à une vision plus resserrée, centrée sur un cas romanesque représentatif : la série du détective privé Ricardo Cupido, de l'écrivain espagnol Eugenio Fuentes.

Si l'on regarde en arrière, nous constatons qu'il y a eu par le passé quelques tentatives romanesques apparentées au roman policier de la part d'auteurs de renom. À l'instar d'Emilia Pardo Bazán (une sorte de Colette à l'espagnole, à cheval entre le XIX^e et le XX^e siècle), laquelle publie, en 1911, le récit *Une Goutte de sang*, quelques écrivains se sont essayé à construire des intrigues ou à camper des personnages dans la lignée des légendaires Auguste Dupin ou Sherlock Holmes. D'autres de la même période comme Joaquín Belda, connu pour ses romans érotiques, ont donné dans la parodie avec des titres aussi révélateurs que *Qui a tiré ?* ou *La Tache de sang*. Sur un ton humoristique Jardiel Poncela publie en 1928 — la même année où Van Dine énonce ses fameuses règles sur la littérature policière — *Les Sept toutes nouvelles aventures de Sherlock Holmes*. Cependant la production autochtone en ce sens demeure anecdotique et ne parvient pas à constituer une branche littéraire robuste et tangible comme cela fut le cas dans le roman anglo-américain. Plus près de nous, au cours des années 50 et 60 du siècle précédent vont émerger quelques pionniers comme Francisco García Pavón, créateur du premier couple de détectives à l'idiosyncrasie authentiquement espagnole, « Plinio », officier de police municipale, et don Lotario, son assistant et vétérinaire du coin, qui officient dans Tomelloso, fameux village de la Mancha. Francisco García Pavón déclare avoir voulu écrire des histoires « avec le suspense nécessaire pour exciter l'imagination du lecteur lambda, et la qualité suffisante pour retenir l'attention du lecteur averti⁴ ». Dans son sillage, et dans un contexte de dictature et de censure inquisitoriale, malgré le mépris des élites à l'égard des produits culturels de masse, malgré le manque de tradition et de référents, quelques romanciers s'inspirent dans les années 50 du modèle du roman noir américain et publient des textes de très bonne facture. Je songe par exemple à *L'Innocent*, un roman de Mario Lacruz paru en 1952 qui

¹ Nous invitons à lire l'ouvrage Georges Simenon, André Gide, *Sans trop de pudeur. Correspondance 1938-1950*, Paris, Presses de la Cité, Carnets Omnibus, 1999.

² Salvador Vázquez de Parga, « La Novela policiaca española », *Los Cuadernos del Norte*, n° 19, 1983, p. 24.

³ Alex Martín Escribà y Javier Sánchez Zapatero, « De Plinio a Bevilacqua : breve historia de la novela negra y policiaca española », in Émilie Guyard (éd.), *L'Imaginaire social dans le roman noir espagnol et portugais du XXI^e siècle*, Binges, Éditions Orbis Tertius, 2017, p. 40.

⁴ Francisco García Pavón, *Plinio: primeras novelas*, Madrid, El Rey Lear, 2007, p. 11.

soutient la comparaison avec n'importe quel roman noir de notre époque. Ce texte remporta le prix Georges Simenon, fut adapté au cinéma (sous le titre *Mort au petit matin*, par Josep Maria Forn en 1959) et traduit immédiatement dans huit pays, un véritable exploit éditorial pour l'époque.

En fait, il faudra attendre la fin du franquisme et l'apparition de figures emblématiques comme celle de Manuel Vázquez Montalbán et son détective gourmet et iconoclaste Pepe Carvalho (né d'un défi éthylique lancé à l'ancien taulard et écrivain dans sa tour d'ivoire par d'anciens camarades de cellule), pour que le roman noir s'acclimate et commence à prendre racine. Dorénavant le genre va connaître un véritable boom ou éclosion littéraire favorisé par la fin de la censure, par l'arrivée d'un nombre important d'écrivains et d'intellectuels argentins qui fuyaient la dictature militaire dans leur pays, par la diffusion massive de collections comme « Le Septième cercle », fondée par Borges et Casares, ou « Série noire », dirigée par le mexicain Ricardo Piglia, par l'influence du cinéma américain et français d'après-guerre ou, parmi d'autres facteurs, par la traduction systématique des classiques du roman noir (Dashiell Hammett, Raymond Chandler, Ross Macdonald, Jim Thompson et bien d'autres). Dans une étude de 1994, Albrecht Buschmann, romaniste de l'Université de Rostock, résume bien ce changement d'époque et de perspective :

L'histoire du roman policier de l'Espagne moderne commence avec un cadavre important, car il a fallu d'abord que le général Franco trépasse, et avec lui son appareil de censure, pour laisser la voie libre à une littérature de ce genre, enracinée dans le territoire ibérique et susceptible de capter la corruption, la violence et le crime ambiants⁵.

Le romancier Lorenzo Silva, créateur d'une saga romanesque dans laquelle un couple de gardes civils mène l'enquête, affirme, en 2006, qu'à ce moment charnière de son histoire l'Espagne est devenue un pays de « trame policière, d'affaires sales, de tombes anonymes, de mafias familiales, de mystères à résoudre [...] un décor de roman policier, en somme, et la technique du roman policier était, par ailleurs, celle qui permettait le mieux de faire affleurer la vérité⁶ ». Le fait est que la publication dans ce contexte du second⁷ roman noir de Vázquez Montalbán, *Tatouage*, tombe comme une météorite dans le paysage littéraire ibérique et aura l'effet d'une illumination. C'est le début d'une avalanche de romans noirs qui selon le critique José Colmeiro, sert de « chronique d'un temps historique marqué par le désenchantement⁸ ». Ou comme le soutient notre collègue et amie de l'Université de Pau, Emilie Guyard⁹, un genre romanesque apte à sonder « la crise des repères identitaires et idéologiques de la postmodernité¹⁰ ». Vázquez Montalbán, dans « Sobre la inexistencia de la novela

⁵ Albrecht Buschmann, « La Novela policiaca española. Cambio social reflejado en un género popular », in Dieter Ingenschay, Hans-Jörg Neuschäfer (ed.), *Abriendo caminos. La literatura española desde 1975*, Barcelona, Lumen, p. 245.

⁶ Lorenzo Silva, « Castizo, ¿importa? », in Francisco García Pavón, *Plinio, casos célebres*, Barcelona, Destino, 2006, p. 6.

⁷ Dans le premier, *Yo maté a Kennedy* (*J'ai tué Kennedy ou les Mémoires d'un garde du corps*), le personnage de Pepe Carvalho était un garde du corps et pas encore le détective privé qu'il est devenu par la suite avec tous les attributs qui l'ont rendu célèbre.

⁸ José F. Colmeiro, *Crónica del desencanto. La Narrativa de Manuel Vázquez Montalbán*, Miami, North South Center Press, 1996, p. 192.

⁹ Organisatrice en septembre 2017 du Colloque International — auquel j'eus le plaisir d'être convié — « Espaces urbains et grands espaces. Cartographie du lien social dans le roman noir hispanique contemporain », colloque célébré en même temps que la 9^e édition du prestigieux festival de littérature noire « Un aller-retour dans le noir » qui se tient dans la ville de Pau.

¹⁰ Emilie Guyard, *L'Imaginaire social dans le roman noir espagnol et portugais du XXI^e siècle*, op. cit., p. 11.

policíaca en España », article de 1989, soulignait les trois aspects qui dominaient la texture et l'architecture des romans noirs de son époque :

En premier lieu, ces romans sont bâtis sur la violation du tabou, du traditionnel tu ne tueras et tu ne voleras point [...] en second lieu, la méthode du dévoilement des ressorts de la réalité, charpente du roman [...] Et finalement le délit, qui devient palpable en rapport avec ses causes sociales. Un roman organisé comme l'ombre de l'existence réelle de la propre société, comme le sous-sol du sol¹¹ [...].

Dans tous les cas, cette première vague de romans noirs, focalisée sur la chronique sociale et historique des coulisses de la « Transition », sur la criminalité dans les grandes villes émergentes que sont Madrid ou Barcelone, prend une énorme ampleur grâce à un groupe d'écrivains (Juan Madrid, Andreu Martín, Francisco González Ledesma, Jorge M. Reverte) qui vont retracer l'atmosphère trouble et l'effervescence de cette époque. Le romancier Juan Madrid souligne dans l'article « Société urbaine et roman policier » qu'il s'agit d'un roman « réaliste et urbain » qui « s'attache à démasquer les secrets, les faux-semblants de la société [...], comme jadis le roman policier classique s'attelait à nous faire découvrir l'assassin¹² ».

Avec l'avènement de la liberté et la disparition progressive des préjugés de la critique et de l'Académie à l'égard d'une littérature considérée jusque-là comme un pur divertissement sans valeur artistique, le roman noir est en passe de s'implanter de manière durable en Espagne et va connaître un véritable âge d'or entre 1990 et le moment actuel. Cette période se distingue par une série de phénomènes qui montrent la vigueur de cette branche littéraire : d'emblée, aux traductions en espagnol des classiques du roman noir s'ajoutent des traductions d'auteurs contemporains de toutes latitudes : américains, polonais, grecs, japonais, italiens¹³, irlandais, nordiques, et j'en passe. On assiste aussi à une prolifération de festivals et de rencontres à travers toute la géographie nationale destinés à la diffusion du roman noir. On observe une masse importante de colloques, d'essais, de thèses doctorales consacrées à cette matière. De même qu'un nombre croissant de prix littéraires spécialisés ou de prestigieux prix romanesques comme le Nadal (le Goncourt espagnol) ou le Planeta (le mieux doté de toute l'Espagne) attribués à des romans noirs¹⁴. Par exemple le Nadal octroyé en 2000 au roman *L'Alchimiste impatient*, de Lorenzo Silva, dont il est intéressant de lire quelques lignes du paratexte, car elles donnent la tonalité de beaucoup de romans noirs de la même période :

Un cadavre nu, sans traces de violence, apparaît attaché à un lit dans un motel. S'agit-il d'un crime ? L'investigation qui suit n'est pas une simple enquête policière. Il faudra dévoiler le côté obscur et inavouable de la victime, sa troublante vie secrète [...] Un roman à l'allure policière qui est bien plus qu'un récit d'intrigue, et dans lequel la découverte de la victime est infiniment plus importante que celle de l'assassin. Comme

¹¹ Cité par María Teresa Vida Kilidjian, « *Grupo de noche*, de Juan Madrid: una novela social de la posmodernidad », in Felipe Aparicio Nevado (ed.), *Reescrituras del imaginario policiaco en la narrativa hispánica contemporánea* (Roberto Bolaño, Eugenio Fuentes et alii), Jaraíz de la Vera, ROMERO/ILLE, 2016, p. 114.

¹² Juan Madrid, « Sociedad urbana y novela policiaca », in Juan Paredes Núñez (ed.), *La novela policiaca española*, Granada, Universidad de Granada, 1989, p. 20.

¹³ À titre d'exemple voici quelques traductions significatives qui nous viennent d'Italie : Antonio Manzini (1964), *Pista negra* et *Una primavera de perros* ; Luca d'Andrea (1979), *La Sustancia del mal* ; Sandrone Dazieri (1964), *No está solo* et *El ángel* ; Marco Vichi (1957), *Un asunto sucio* et Mirko Zilah (1974), *Así es como se mata*.

¹⁴ La reconnaissance académique et le prestige social grandissant du genre noir se manifestent également par le tout récent « Prix princesse des Asturies des Lettres » décerné le 25 mai 2018 à l'écrivaine française Fred Vargas pour l'ensemble de son œuvre romanesque d'« énigme ou d'intrigue » (comme Vargas elle-même se plaît à la qualifier, en évitant les termes « policier » ou « noir »).

dans les histoires de Chandler et de Hammet, il ne s'agit pas de résoudre un crime comme on résout une devinette, il faut plonger dans les circonstances et les personnages qui entourent la mort, dans son tréfonds social¹⁵.

Les tendances les plus affirmées au moment du passage au XXI^e siècle sont, d'une part, la diversification de la palette du roman noir, à la recherche de nouvelles voies ou modèles, qui devient par là un véritable laboratoire de narrativité, et, de l'autre, et très lié avec cette quête de légitimité loin des sentiers battus, le rapprochement, la porosité de frontières entre roman noir et roman canonique, l'hybridation des genres dans un processus de métissage imparable. Sans doute l'un des signes d'identité du roman espagnol contemporain (annoncé comme chacun sait à l'échelle planétaire par des auteurs tels que Friedrich Dürrenmatt, Leonardo Sciascia, Jean Echenoz, Patrick Modiano, Kazuo Ishiguro, Umberto Eco et d'autres). L'infiltration de l'imaginaire policier ou, du moins, des isotopies de l'intrigue et de l'enquête, va être si puissante que beaucoup d'auteurs de tout premier plan comme José María Guelbenzu, Javier Marías, Antonio Muñoz Molina ou Mario Vargas Llosa lui-même, le récent prix Nobel, vont soit écrire directement des romans noirs avec l'ambition littéraire de leurs romans « blancs », soit utiliser pleinement la potentialité narrative des ressorts du roman d'intrigue. Depuis une vingtaine d'années la vivacité du roman noir ne se dément pas et s'accompagne d'une variété et d'une qualité indéniables. Vázquez Montalbán avait anticipé en quelque sorte cette évolution dans un prologue de 1994 intitulé « Contre la prétextualité ». Sa conclusion était la suivante : « le destin final du roman policier rénové est de cesser d'être policier pour être perçu comme roman tout court¹⁶ ». Plus récemment l'écrivain cubain Leonardo Padura — avec lequel nous avons partagé des moments intenses lors de sa venue à Mulhouse et croisé inopinément le 28 mai 2018, à la librairie Picasso de Granada, à l'occasion de la présentation du roman *La Transparencia del tiempo/La Transparence du temps*, le dernier de la série consacrée au détective Mario Conde —, notait dans un texte journalistique au titre en forme d'hommage, « Au début de tout était Sciascia », qu'il s'agit de concevoir, à l'instar de l'écrivain sicilien, les « histoires de crimes, délinquants et enquêteurs comme un grand art¹⁷ ». C'est ainsi que la littérature en langue espagnole a réussi ce tour de force consistant à acclimater en profondeur un genre « exotique », à la marge, en un laps de temps relativement court. De telle façon qu'il est possible d'affirmer aujourd'hui que l'imaginaire policier colonise et régénère la littérature romanesque hispanique en traversant de part en part des textes où un personnage menant une enquête constitue le point focal du récit. Cela se traduit par des romans historico-policiers (par exemple *L'Homme qui aimait les chiens*, de Leonardo Padura) ; allégoriques (comme *Les Détectives sauvages*, de Roberto Bolaño) ; d'aventures (comme *L'Épatant voyage de Pomponio Flato*, d'Eduardo Mendoza, une enquête policière hilarante dans la Rome impériale) ; métaphysico-policiers ou policiers de l'absurde (à la manière de *La Soif de sel*, de Gonzalo Hidalgo Bayal, un autre romancier qui nous a fait l'amitié de venir dans ce campus cernée par l'incendie des couleurs automnales lors du colloque qui lui fut

¹⁵ Lorenzo Silva, *El alquimista impaciente*, Barcelona, Destino, Colección Áncora y Delfín, volumen 890, febrero 2000, quatrième page de couverture.

¹⁶ Manuel Vázquez Montalbán, « Contra la pretextualidad » (Prólogo), in José F. Colmeiro, *La Novela policiaca española: teoría e historia crítica*, Barcelona, Anthropos, 1994, p. 11 : « el destino final de la novela policiaca renovada es dejar de ser policiaca y obligar a ser asumida como novela a secas ».

¹⁷ Leonardo Padura, « Al principio de todo está Sciascia », *El País*, 1 de agosto de 2009 : « pensar las historias de crímenes, delincuentes e investigadores como un gran arte ».

dédié en 2013, et qui n'est absolument pas, sous aucun paramètre esthétique, formel ou thématique, un écrivain de roman noir).

Après avoir tracé ce succinct panorama, j'aimerais entamer le second volet de mon exposé en forme de survol en faisant quelques considérations sur un auteur, Eugenio Fuentes, et sur son personnage fétiche, le détective privé Ricardo Cupido, protagoniste d'une série romanesque qui constitue une tentative de rénovation, de libération ou de rupture des digues formelles du roman noir espagnol normatif.

Né en 1958, à Montehermoso, au nord de la province de Cáceres, en Estrémadure, auteur de romans et de nouvelles traduits dans une quinzaine de langues, Eugenio Fuentes, de la même génération que la romancière française Fred Vargas, est connu et célébré pour avoir su imprimer à ses récits, tout en maniant avec maestria les composantes du roman noir traditionnel, une rigueur stylistique, ainsi qu'une épaisseur psychologique et sociale qui font de lui un cas à part, une figure de proue capable d'asseoir de nouveaux paradigmes, de tordre le cou à certaines conventions du roman noir qui limitaient sa portée littéraire. Il a aussi signé des romans canoniques comme *Si mañana muero/Si demain je meurs*, une fresque historique monumentale autour d'aspects peu connus de la Guerre Civile, ou d'autres comme *Tantas mentiras/Tant de mensonges*, dans lequel un ancien professeur d'histoire devient espion et tueur à gages pour une compagnie nord-américaine dans le Mexique révolutionnaire au début du XX^e siècle. Eugenio Fuentes a, d'autre part, publié quelques essais littéraires remarquables dont nous évoquerons les plus représentatifs par rapport à la question traitée au fur et à mesure de notre analyse.

Aux côtés d'Alicia Giménez Barlett, Lorenzo Silva, Víctor del Árbol, Alexis Ravelo et d'autres, on peut soutenir qu'Eugenio Fuentes s'est totalement affranchi des modèles instaurés par les « pères » fondateurs que furent Vázquez Montalbán ou González Ledesma. Dans sa conférence prononcée à l'Hôtel de Ville de Mulhouse le 4 juin 2015 il notait — il faut bien tuer symboliquement le père —, la distance à l'égard du réalisme-social critique et parodique porté par Vázquez Montalbán. Il y affirmait ceci :

Le reflet d'une réalité ingrate et la dénonciation des maux sociaux n'insufflent pas toujours à un texte la densité littéraire suffisante pour rester debout très longtemps. Les grands romans, noirs ou blancs, n'ont pas comme unique destinataire la société du moment, ils aspirent à intéresser l'être humain de toutes les époques¹⁸ [...].

Cette même ambition littéraire apparaît dans la configuration de son détective privé Ricardo Cupido, lequel a séduit un lectorat très vaste « en sautant l'abîme entre deux concepts littéraires antagoniques, la vieille incompatibilité entre une littérature complexe et transcendante, mais qui n'a pas beaucoup de lecteurs, et une littérature populaire avec des lecteurs mais sans transcendance¹⁹ ». Pour mieux comprendre sa gestation et son histoire, il convient de rappeler que Cupido a été un personnage romanesque sans lignée apparentée à l'univers de l'enquête dans deux des premiers récits de Fuentes.

Nous découvrons pour la première fois Cupido dans le roman polyphonique *Les Batailles de Breda* (1990), une espèce de *Bildungsroman* dans lequel un groupe d'adolescents s'initie à la vie à travers des expériences où se mêlent le sexe, l'amour et

¹⁸ Eugenio Fuentes, « La Novela negra: malestar social y malestar individual », in Felipe Aparicio Nevado (ed.), *Reescrituras del imaginario policiaco en la narrativa hispánica contemporánea* (Roberto Bolaño, Eugenio Fuentes et alii), op. cit., p. 20 : « Las grandes novelas, negras o blancas, no tienen como única destinataria a la sociedad del momento, sino que aspiran a interesar al ser humano de todas las épocas, de hoy y mañana ».

¹⁹ *Ibid.*, p. 28.

la mort. Il apparaît également dans la nouvelle *Persée à Breda*, où il incarne un contrebandier de tabac dans la frontière hispano-portugaise. La saga proprement dite commence avec un roman initiatique, intitulé à juste titre *La Naissance de Cupido* (1993), où l'on retrouve Cupido aux Canaries. Il est allé dans cet archipel pour rejoindre un de ses amis de régiment, Siro, qui évolue dans un milieu de trafiquants. Cupido se voit obligé de jouer les détectives quand son ami est assassiné dans des circonstances glauques et qu'il est soupçonné à tort de cet homicide. Une fois ce cas élucidé (un cas qui est aussi un clin d'œil à des classiques comme *Le Faucon Maltais* de Hammet, ou *Le Grand sommeil*, de Chandler, dont l'intrigue commence avec l'assassinat d'un ami des détectives) Cupido rentre dans sa ville natale, Breda, cité médiévale imaginaire du nord de l'Estrémadure, où il continue à exercer le métier de détective à temps complet. Le nom de Breda est à la fois un clin d'œil au tableau de Velázquez et à la ville hollandaise qu'il évoque. Son fondateur dans la fiction est un vétéran des guerres de Flandres et le microcosme de cette ville fondée par l'écrivain en 1985, dans un contexte de renaissance après une longue dictature, symbolise, note Fuentes, « les vibrations de l'influence de l'histoire européenne dans mon écriture ». Il ajoute que « sa genèse répond à l'ancienne idée que dans une petite pierre est contenu tout l'univers, qu'un arbre contient en puissance toute la forêt. Bref, en évoquant cette pierre je voulais parler du monde²⁰ ». Autrement dit, comme le rappelle Flaubert à sa maîtresse, Louise Collet, dans leur correspondance le 25 juin 1853 : « qu'il n'y a pas en littérature de beaux sujets d'art, et qu'Yvetot donc vaut Constantinople ; et qu'en conséquence l'on peut écrire n'importe quoi aussi bien que quoi que ce soit. *L'Artiste doit tout élever*²¹ ». Et l'univers provincial et campagnard de Breda donc vaut Madrid, Barcelone ou New-York.

La suite de la série de Cupido comporte six titres : *Au Plus profond de la forêt*, *Le Sang des anges*, *Les Mains du pianiste*, *Corps à corps*, *Contre-la-montre* et *Mistralia*. Mis à part les histoires de *Corps à corps* et de *Contre-la-montre* (qui se passent respectivement dans une cité balnéaire du Levant espagnol et pendant le Tour de France (dans différentes localisations imaginaires, dont un village dénommé Maigret), l'action de toute la saga se déroule dans le cadre provincial et campagnard de Breda.

On peut se demander pourquoi et comment Ricardo Cupido est devenu l'un des personnages emblématiques du roman noir espagnol de ce début de siècle ? Un personnage dont la typologie se fonde directement sur la poétique, sur la conception très singulière du roman noir élaborée au fil du temps par l'écrivain. Une vision véhiculée par ses textes (parfois de manière parodique) et explicitée dans ses essais sur la littérature en général et sur le roman noir en particulier.

D'emblée, il faut dire que nous ne sommes pas en présence d'un personnage défini et monolithique dès sa première apparition fictionnelle. C'est un être d'encre et de papier, certes, mais d'un réalisme évolutif dans sa confrontation avec les travers et la face obscure de l'être humain. Cupido présente cet aspect un peu paradoxal d'être un bras parallèle de la loi tout en étant fiché par la justice (c'est bien connu : les anciens braconniers font le meilleurs garde-chasse). Son nom aussi nous laisse un peu perplexes, puisque Cupido signifie Cupidon, le Dieu de l'amour. Ce nom n'a rien de gratuit car, si on le compare à d'autres détectives hispaniques, captés dans une période de décadence, alcooliques, violents, revenus de tout, dans une espèce de dérive

²⁰ Eugenio Fuentes, *La Mitad de Occidente*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, Ensayos Literarios 7, 2003, p. 115-116.

²¹ Gustave Flaubert, *Correspondance (1851-1858)*, II, édition présentée, établie et annotée par Jean Bruneau, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, p. 362.

personnelle, toujours sur le fil du rasoir, Cupido est un homme dans la force de l'âge, sportif, passionné de vélo, svelte et beau, grand séducteur devant l'éternel et, néanmoins, d'un pessimisme lucide. Très éloigné donc dans son apparence et son caractère des clichés (et l'on songe au commissaire Maigret, « massif et bougon », ou au « crâne d'œuf » et aux « moustaches extravagantes » qui distinguent Hercule Poirot). Bien souvent, le récit des enquêtes de Cupido, à la recherche des racines du mal dans sa société provinciale, s'entremêle avec une plongée dans les rapports amoureux de son époque, comme si Eugenio Fuentes s'était proposé, de manière inconsciente et obsessionnelle, d'actualiser et de moduler à travers ses créatures l'intertexte baudelairien sous forme d'aphorisme selon lequel « [...] l'amour est un crime où l'on ne peut pas se passer de complice²² ».

Un autre trait qui renforce l'atypisme de Cupido par rapport à ses prédécesseurs est son goût pour la lecture (quoique Méndez, le héros de Ledesma, soit aussi un bibliophile impénitent). Solitaire, sans véritable vie sociale, Cupido lit beaucoup. Sa panoplie de lectures comprend de grands auteurs de toutes les époques comme Shakespeare ou Dante. Il s'intéresse aux invariants universels de l'âme humaine que sonde la littérature classique et, quand l'occasion se présente, met en rapport ces constantes avec les passions sublimes ou mesquines qui poussent les hommes et les femmes de son microcosme à commettre l'irréparable. Le fatalisme ou le pessimisme qu'il affiche vis-à-vis de la perpétuation du mal, indéracinable et, à son sens, inhérent à la nature humaine, vient sans doute de son intimité avec des gens qui ont basculé dans le crime et avec leurs victimes (en ce sens il s'avère très proche de Maigret), mais aussi de ce fonds littéraire qui lui est familier et dont l'exemple le plus notable serait la *Bible*, ce récit fascinant qui, note le romancier dans un essai de 2013, « commence avec un crime », celui perpétré par Caïn contre son frère Abel ; « dès les premières pages du premier livre de notre civilisation judéo-chrétienne un épisode de violence teint avec sa stridente couleur rouge le vert verger du Paradis, un coup et un cri de douleur altèrent sa bucolique harmonie²³ ». Néanmoins, ces traits d'apparente modernité rattachés à la passion sportive et à la culture livresque de Cupido sont aussi des clins d'œil éloquents à la tradition du récit de détection, puisque Sherlock Holmes lui-même, pour n'en citer qu'un, aime se référer à quelques grands auteurs et s'intéresse beaucoup à la boxe.

Un autre aspect fondamental dans la configuration de Cupido — très lié à sa culture littéraire et cinématographique — est sa dimension méta-discursive ou intertextuelle, par le fait qu'il se construit en écho, mais aussi en opposition, avec la plupart des stéréotypes qui définissent la figure du détective dans le roman ou le cinéma noirs classiques. Dans les romans « noirs » de Fuentes la parodie du détective traditionnel est constante. Ils renvoient aux traits spécifiques de la tradition tout en sapant quelques-uns de ses fondements. On pourrait affirmer que ce jeu spéculaire où l'archi-texte serait la quintessence d'un détective galvaudé, archaïque et prévisible, s'avère être une manière subtile de rompre les attaches, de se libérer des codes poussiéreux, de camper un détective sans la gangue des lieux communs. Avant tout il se constitue comme personnage visionnaire, connecteur et pivot, autour duquel gravitent sans véritable hiérarchie narrative les autres protagonistes de l'histoire. Fil rouge narratif, donc, dans

²² Charles Baudelaire, *Fusées. Mon cœur mis à nu. La Belgique déshabillée*, Édition d'André Guyaux, Paris, Gallimard, « Folio », 1975, 1976 et 1986 pour l'ensemble de l'édition, p. 105.

²³ Eugenio Fuentes, *Literatura del dolor, poética de la bondad*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, Plural/Ensayo, 2013, p. 14 : « Desde las primeras páginas del primer libro de nuestra civilización judeocristiana un episodio de violencia tiñe con su estridente color rojo el verde vergel del paraíso, un golpe y un grito de dolor alteran su bucólica armonía ».

une fresque sociale dont l'intrigue, au-delà de son pouvoir captivant, est avant tout un prétexte pour capter les entrailles d'une société provinciale où le ver est dans le fruit.

Cependant, comme le note avec à propos Dominique Meyer-Bolzinger, on peut s'interroger sur ce qui fait l'essence d'un détective :

Qu'est-ce qu'un détective ? Quelques accessoires : une pipe, un imperméable, une loupe ; certains traits qu'on a du mal à articuler en portraits [...] ; et des prédilections qui dégénèrent facilement en manies [...]. On reconnaît parfois en lui un justicier ou un vengeur échappé du feuilleton [...]. Mais les objets fétiches, les traits caricaturaux et les références littéraires masquent précisément l'essentiel : le détective représente avant tout une méthode d'investigation²⁴.

Dans ce domaine aussi, la méthode d'investigation adoptée par Cupido comporte un véritable catalogue, quelquefois sous la forme d'un pastiche ironique, d'autres sous le mode de l'hommage, du *modus operandi* de ses illustres ancêtres. En ce sens, Fuentes démontre une nouvelle fois que subvertir un modèle implique qu'il faille d'abord connaître de manière exhaustive la tradition qui le fonde. Autrement dit, il n'est possible de fonder un nouveau paradigme qu'en phagocytant et en réactualisant les anciens postulats. Avant de pouvoir donner un tour d'écrou salutaire aux lois du genre, il faut savoir s'en montrer excellent connaisseur.

Dans un entretien au *Diario de Sevilla*, à l'occasion de la parution de *Mistralia*, ce fin limier de la tradition qu'est Eugenio Fuentes, évoque la méthode et la trempe de Cupido :

Cupido ne commence pas en demandant où tu étais à telle heure, mais qui était la victime et que faisaient ceux qui l'entouraient. Pour lui, la principale énigme ne réside pas dans les coordonnées spatio-temporelles qu'Einstein avait déjà fait voler en éclats dans les années vingt, mais dans le cœur de l'homme. Il essaie d'apercevoir l'ombre et la lumière que chacun porte en soi. Il est attentif aux pulsions qui motivent le comportement, bien qu'il ait un respect absolu pour l'alibi. Le moteur de son enquête et de ses questions est la personnalité profonde des victimes et des éventuels coupables [...] il souhaite savoir ce qui s'est passé à la manière aristotélicienne, sans porter de jugement²⁵.

On peut noter que les derniers mots de cette citation sur la déontologie de Cupido rappellent une devise de Simenon : « Comprendre sans juger²⁶ ». Cupido reprend à son compte, inévitablement, les méthodes de recherche de la vérité codifiées depuis les séries historiques. Tous les métadiscours qui accompagnent ses enquêtes renvoient aux principes de l'observation, de la déduction et du savoir maniés par ses prédécesseurs. Le tout mâtiné par le paradigme indiciaire de la cynégétique mis en évidence par l'historien Carlo Ginzburg. Ce paradigme inclut la reconstruction factuelle des événements à travers la trace ou les indices, ou comme l'exprime Eugenio Fuentes, « en parcourant les pas qui vont de la victime à son bourreau²⁷ », faisant du lecteur, comme le note Antoine Compagnon, « un détective, un chasseur à l'affût des indices qui lui permettront de donner un sens à l'histoire²⁸ ». Dominique Meyer-Bolzinger retrace avec

²⁴ Dominique Meyer-Bolzinger, *Une Méthode clinique dans l'enquête policière : Holmes, Poirot, Maigret*, Liège, Éditions du Céfal, 2003, p. 9.

²⁵ Charo Ramos, Entrevista con Eugenio Fuentes: « Me interesan más los misterios del corazón que la economía », *Diario de Sevilla*, 22 de febrero de 2015.

²⁶ Cité par Alain Bertrand, *Georges Simenon : de Maigret aux romans de la destinée*, Liège, Éditions du Céfal, 1994, p. 17.

²⁷ Eugenio Fuentes, *El interior del bosque*, Barcelona, Tusquets, « Andanzas 663 », 1999, p. 203.

²⁸ Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie, Littérature et sens commun*, Paris, Éditions du Seuil, 1998, p. 154.

finesse ce processus qui recoupe justement, sur le plan narratif, le principe du double récit emboîté, mis en évidence et théorisé par Todorov²⁹, celui du crime et celui de l'enquête :

[...] le détective observe la scène du crime comme un théâtre tout encore résonnant du bruit et des fureurs d'un récit absent, [...] comme pour le psychanalyste et l'archéologue, il s'agit de faire surgir par l'observation un objet qui lui est soustrait³⁰.

La discrétion proverbiale de Cupido fait partie intégrante de sa méthode. Dans sa ville il n'a pas pignon sur rue, pas de plaque sur la façade. Dans *Corps à corps*, un récit qui tourne autour de l'assassinat d'un militaire haut gradé déguisé en suicide, nous pouvons lire en focalisation interne ces mots : « il savait qu'être inconnu, presque invisible, était une condition incontournable dans son métier » ; ou bien cet autre passage : « les clients accouraient à lui parce qu'il savait résoudre les cas en demeurant dans l'ombre³¹ ». En définitive, une technique de camouflage inhérente au chasseur, capable à la fois de connaître de manière intime sa proie et de se fondre dans le paysage. Dans *Le Sang des anges*, roman de 2001 où Cupido enquête sur l'assassinat d'un professeur de sport dans un collège, sans doute une des meilleures fabulations du monde enseignant en Espagne, il insiste sur ce point et résume la vision du romancier :

[...] les bourreaux et leurs victimes sont toujours plus intéressants et humains et crédibles que les héros; ses clients bien plus intéressants que lui, au bout du compte un obscur et solitaire détective ; les sentiments, les émotions, les sursauts de l'âme plus attrayants qu'une intrigue policière plus ou moins routinière³².

Cupido se méfie de la simple intuition, sa méthode exige de pénétrer au plus profond de la conscience des victimes et des criminels. Dans une attitude où se croisent les instincts et habilités de la cynégétique, ainsi que de la psychanalyse, en explorateur des pulsions occultes susceptibles d'affleurer à tout moment. Dans *Mistralia*, par exemple, le narrateur explique que Cupido « ne réussissait pas à ordonner une séquence, ni à choisir son protagoniste, ni à se mettre à sa place, ni à éprouver sa même haine jusqu'à ce qu'il se soit glissé lui-même dans la peau de l'assassin³³ ». La dialectique de la proie et du prédateur préside constamment à la méthode d'investigation de Cupido. Tout d'abord selon les règles du paradigme de Ginzburg, dans lequel on compare le travail du critique d'art ou du détective à la démarche du chasseur. Par ailleurs, cette dialectique selon laquelle tous peuvent être successivement proies et prédateurs, y inclus le détective, renvoie aussi, dans une perspective existentielle, à l'obsession de l'enquêteur pour « l'ombre, la trace, le creux³⁴ », comme le souligne le narrateur de *Mistralia*, que laissent les être disparus d'une manière trouble, ignoble, et qui dessine, finalement, cette figure de l'enquêteur justicier aux trousses de l'assassin qui va permettre

²⁹ Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, Paris, Éditions du Seuil, [1971] 1978, p. 11.

³⁰ Dominique Meyer-Bolzinger, *Une Méthode clinique dans l'enquête policière*, op. cit., p. 43.

³¹ Eugenio Fuentes, *Cuerpo a cuerpo*, Barcelona, Tusquets, « Andanzas 624 », p. 69, 70 : « Por otro lado, sabía que ser desconocido, casi invisible, era una condición imprescindible para su trabajo », « clientes que lo buscaban precisamente porque permanecía en la sombra y desde la sombra los resolvía ».

³² Eugenio Fuentes, *La Sangre de los ángeles*, Barcelona, Alba Editorial, 2001, p. 362 : « [...] porque siempre son más interesantes y humanos y creíbles los culpables y sus víctimas que los héroes; siempre más sus clientes que él, al fin y al cabo un oscuro y solitario detective privado; siempre más los sentimientos, las emociones y zozobras del alma que una más o menos rutinaria intriga policial ».

³³ Eugenio Fuentes, *Mistralia*, Barcelona, Tusquets, « Andanzas 846 », 2015, p. 257 : « [...] no lograba ordenar una secuencia, ni elegir a su protagonista, ni ponerse en su lugar y sentir su mismo odio hasta convertirse él mismo en asesino [...] ».

³⁴ *Ibid.*, p. 128 : « [...] percibió su sombra, su huella, la oscuridad que había dejado al desaparecer ».

l'accomplissement de ce double crime auquel fait allusion Michel Butor dans *L'Emploi du temps* :

Tout roman policier est bâti sur deux meurtres dont le premier, commis par l'assassin, n'est que l'occasion du second dans lequel il est la victime du meurtrier pur et impunissable, du détective qui le met à mort, non pas par un de ces moyens vils que lui-même était réduit à employer, mais par l'explosion de la vérité³⁵.

Cupido pratique un autre rituel dans sa quête de la vérité : il consigne toutes ses observations dans un cahier. Il se sert d'un calepin pour chaque cas, et dans cet outil si banal et à la fois si précieux pour inventorier toutes les pistes, tous les fils qu'il devra entre-tisser ou démêler au cours de l'investigation, une ou plusieurs pages sont dévolues à chaque protagoniste. On pourrait mettre sur le même plan ces annotations méticuleuses et les fiches qu'un chercheur en sciences humaines rédige et ordonne en vue d'un travail qui aboutira ou non en fonction de sa ténacité et de sa perspicacité pour bâtir un récit cohérent et éclairant sur la problématique qu'il aborde. Mais il est possible aussi d'y découvrir, en filigrane, la figure du romancier qui déconstruit le chaos du réel avant de bâtir un récit où tout doit se tenir, et dans lequel il invite le lecteur à se transformer en détective principal de l'histoire.

À part la liste d'indices ou de présomptions que Cupido couche sur le papier, l'empathie avec les victimes s'avère être une autre pièce maîtresse, pour ne pas dire la clé de voûte, dans sa méthode. Il s'agit, au-delà de son efficacité, de sa façon de concevoir la portée humaniste et compassionnelle de son travail. L'enquête qui vise à mettre un terme au désordre social créé par le crime, grâce à la mise au jour de la vérité, comporte une quête de l'humanité de l'autre, de ces quelques passions qui, à la manière d'un *iceberg*, gouvernent le comportement humain. Chaque enquête le pousse vers une plongée dans les méandres psychologiques qui n'apparaissent pas, ou rarement, dans les procès-verbaux de la police judiciaire. Le sentiment d'empathie de Cupido est si fort qu'il peut se prolonger d'un roman à l'autre de la série à l'égard d'un personnage avec lequel il a cohabité dans le texte par le passé. Ainsi, dans *Corps à corps*, Cupido tend une passerelle avec le roman *Au Plus profond de la forêt*. Il y évoque une femme artiste fauchée dans la fleur de l'âge dont la mort a marqué sa carrière de détective. On y lit ceci :

Sans savoir pourquoi, il se rappela de Gloria, cette peintre qu'il n'avait pas connue, car elle avait été assassinée d'une manière atroce dans le Parc naturel du Paternóster. Quand il enquêtait sur sa mort, à un moment donné il est parvenu à savoir tant de choses sur cette femme qu'il a senti qu'il était en train de tomber amoureux d'une jeune femme morte [...] il se dit que, si un jour la douleur d'autrui venait à le laisser indifférent, il abandonnerait sur le champ le métier de détective³⁶.

Ces mots traduisent l'identification de sa méthode avec le travail de l'anatomiste ou du médecin légiste, mais sans la froideur ou le détachement professionnel de ces derniers. Cupido autopsie en quelque sorte les individus et le corps social dans son ensemble. Cependant, l'auscultation entreprise par le romancier ne vise pas du tout à faire parler un cadavre sur les causes de sa mort, mais à recomposer une vie et à essayer de comprendre sa destinée tragique. De ce point de vue, il est facile de trouver une concomitance entre la quête littéraire de l'écrivain et celle de son détective. Fuentes a déclaré que « ni comme lecteur, ni comme écrivain je n'ai été séduit par l'art qui imite

³⁵ Michel Butor, *L'Emploi du temps*, Paris, Éditions de Minuit, [1956] 2002, p. 191.

³⁶ Eugenio Fuentes, *Cuerpo a cuerpo*, op. cit., p. 338.

la vie, mais par l'art qui propose une alternative à la vie en dévoilant ce qui est caché sous les apparences³⁷ ». Au fond, la méthode de Cupido laisse affleurer, entre les lignes, la poétique du roman noir que Fuentes ébauche en forme de décalogue dans son essai *Littérature de la douleur, poétique de la bonté*. Certaines notations du décalogue par lequel il résume ses aspirations dans le domaine du roman noir répondent en écho aux interrogations vitales, à la méthode de son détective et à la forme romanesque qui en découle. Quelques passages suffisent à faire comprendre que dans la typologie romanesque de la série de Cupido tout se tient et s'explique par le tempérament de l'enquêteur et par la méthode qui lui est inhérente. La première proposition de ce décalogue, beaucoup moins dogmatique que les règles de Van Dine, donne le ton. Fuentes se décante pour

écrire un roman policier comme on écrit un sonnet [...] écrire sur un détective privé et sur les chemins qui mènent de la victime au bourreau avec la même ambition qu'on mettrait à écrire sur un chevalier errant et son écuyer, ou sur un obscur employé de bureau accusé d'on ne sait pas quel délit³⁸.

Dans son deuxième postulat, Fuentes se fixe comme idéal un roman noir où la conclusion coïnciderait avec la cristallisation des portraits, de telle façon que les deux éléments — le récit et les personnages — s'emboîtent et s'éclairent mutuellement. Il ajoute, je synthétise à l'extrême, que « le détective, plus qu'un investigateur d'alibis doit être un investigateur de biographies, capable d'arracher, ligne à ligne [...] les secrets [...] des personnages³⁹ ». Le troisième point insiste sur le fait qu'un bon roman noir ne devrait pas se laisser obnubiler par le « qui » ou par le « comment », et se doit d'accorder la prééminence aux « pourquoi⁴⁰ ». Le quatrième défend un roman noir où l'histoire naît des pulsions des personnages, et dans lequel ceux-ci ne sont pas phagocytés par la structure du récit, à la manière de pions sur un échiquier. Je citerai une ultime proposition dans laquelle le rôle narratif du détective est présenté comme celui d'un maître de danse ou d'un chef d'orchestre :

Un roman noir dont la structure surgisse de l'interrelation entre tous ses éléments, et non pas d'une mécanique succession de péripéties. Un roman qui sache parler avec les morts avec la même fluidité qu'il parle avec les vivants et dans lequel le détective soit le fil qui unit les différentes voix, qu'il conduise tous les personnages de la main et les fasse danser à l'unisson dans une ronde avec la même danse et la même mélodie⁴¹.

Cette conception littéraire nous éloigne de ces romans galvaudés, ces policiers de kiosque, qui ont, selon Fuentes :

³⁷ Eugenio Fuentes, *Literatura del dolor, poética de la bondad*, op. cit., p. 136 : « Ni como lector ni como escritor me ha seducido el arte que imita la vida, sino el arte que propone una alternativa a la vida desvelando lo oculto bajo las apariencias ».

³⁸ *Ibid.*, p. 97 : « Escribir una novela negra como se escribe un soneto [...]. Escribir sobre un detective privado y sobre los caminos que van de la víctima al verdugo con la misma ambición con que se escribiría sobre un caballero andante y su escudero, o sobre un oscuro oficinista acusado de no se sabe qué delito [...] ».

³⁹ *Ibid.*, p. 101 : « Un detective, por tanto, más que un investigador de coartadas, debe ser un investigador de biografías que línea a línea [...] vaya arrancando [...] los secretos de los personajes ».

⁴⁰ *Ibid.*, p. 102 : « Una novela negra donde la preocupación por el “quién” y por el “cómo” no impida indagar en los “porqués” ».

⁴¹ *Ibid.*, p. 104 : « Una novela negra cuya estructura se base en la interrelación entre todos sus elementos, y no en una mecánica sucesión de peripecias. Una novela que sepa hablar con los muertos con la misma fluidez con que habla con los vivos y en la que el detective sea el nexo que una las diferentes voces, que lleve a todos los personajes de la mano y los organice en un corro que atienda a una misma música y a una misma danza ».

rarement traversé le cœur des histoires qu'ils abordaient, comme s'ils étaient restés sans force pour pénétrer jusqu'au noyau, quand la meilleure littérature est celle qui non seulement parvient jusqu'au cœur, mais le transperce et le découpe sous les yeux du lecteur⁴².

En définitive, franchissant un palier dans « l'étopée » du détective, à la façon d'un « chevalier errant » des temps modernes, prêt à secourir les victimes, et sans se limiter à la « vivisection du moment présent », comme le prétendait Juan Madrid, Fuentes aspire à dévoiler les rouages intimes et sociaux de son territoire fictionnel, faisant écho par-là aux mots de Schopenhauer que l'écrivain citait dans sa conférence mulhousienne : « Un roman sera d'autant plus élevé et noble qu'il contiendra davantage de vie *intérieure* que de péripéties *extérieures*⁴³ [...] ». Reprenant sans doute aussi à son compte le constat de Zola selon lequel le roman « est devenu une enquête générale sur l'homme et sur le monde » ou celui du prix Nobel colombien, García Márquez, pour lequel « tout grand roman est une devinette du monde⁴⁴ ».

⁴² *Ibid.*, p. 69 : « Pocas veces atravesaron el corazón de las historias que planteaban, como si se hubieran quedado sin fuerzas para penetrar hasta el núcleo, hasta las últimas pulsiones de los personajes, cuando la mejor literatura es aquella que no sólo llega hasta él, sino que lo atraviesa y lo abre en canal ante los ojos de los lectores ».

⁴³ Eugenio Fuentes, « La novela negra: malestar social y malestar individual », in Felipe Aparicio Nevado (ed.), *Reescrituras del imaginario policiaco en la narrativa hispánica contemporánea* (Roberto Bolaño, Eugenio Fuentes et alii), *op. cit.*, p. 22 : « Una novela será tanto más elevada cuanto más vida *interior* y menos vida *exterior* contenga [...] ».

⁴⁴ Gabriel García Márquez, *Revista Nacional de Cultura*, cité par *Prensa libre*, Internacional, « Las mejores frases de García Márquez », 18 de abril de 2014.

Notices biographiques — Biographies

Katia Abou Nasr

Katia Abou Nasr est doctorante à l'Université de Haute-Alsace (UHA) et rattachée au Laboratoire Interuniversitaire des Sciences de l'Éducation et de la Communication (LISEC). Thèse en Sciences de l'Éducation conventionnée avec la ville de Mulhouse qui porte sur les effets de Démon (dispositif d'Éducation Musicale et Orchestrale à vocation Sociale). Cette étude soulignera tout d'abord les perceptions des différents acteurs adultes à l'égard de leur collaboration ; ensuite, les répercussions sur les perceptions des enfants participants vis-à-vis de la vie scolaire et de l'éducation musicale ; enfin, l'engagement des familles et les répercussions sur leurs perceptions de l'éducation culturelle et des pratiques musicales.

Katia Abou Nasr is a PhD student at the University of Upper Alsace (UHA), attached to the Interuniversity Laboratory for Education and Communication Sciences (LISEC). Her thesis in Sciences of Education is contracted with the City of Mulhouse and concerns the effects of Démon (device of Musical Education and Orchestral with Social vocation). This study will highlight first of all the perceptions of the various adult actors towards their collaboration. Then, the impact on children's perceptions towards the school life and the music education. Lastly, the commitment of families and the impact on their perceptions of the cultural education and the musical practices.

Walter Alberisio

Walter Alberisio a obtenu un Master en Cultures Littéraires Européennes (CLE) en 2015 auprès des Universités de Bologne et de Strasbourg avec un travail de mémoire sur l'écrivain italien Pier Vittorio Tondelli. Admis au Doctorat d'Études Supérieures Européennes (DESE) à l'université de Bologne, il travaille actuellement sur une thèse intitulée « Mai 68, société des loisirs et pandémie du SIDA : l'impact de trois bouleversements sur la représentation de l'éros dans la littérature européenne ».

Walter Alberisio obtained his M.A. degree in European Literary Cultures (CLE) in 2015 from University of Bologna and University of Strasbourg following a M.A. thesis on the Italian author Pier Vittorio Tondelli. After being admitted, in 2017, into the Advanced European Doctoral Studies program (DESE) at University of Bologna, he began working on a Phd thesis entitled "Mai 68, société des loisirs et pandémie du SIDA: l'impact de trois bouleversements sur la représentation de l'éros dans la littérature européenne".

Felipe Aparicio

Felipe Aparicio est agrégé d'espagnol et maître de conférences en poste à la FLSH. Docteur en Études Ibériques et Ibéro-américaines, il a obtenu un D.E.A. en Littérature comparée ainsi qu'une maîtrise en Philologie Romane. Ses recherches portent sur le roman hispanique, l'instinctif et le pulsionnel en littérature, le roman et le cinéma, l'écriture fictionnelle/factuelle, notamment l'Histoire dans le roman. Il est membre du « Comité Internacional de la Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica » et du Conseil Assesseur et Scientifique de *Microtextualidades. Revista*

Internacional de microrrelato y minificción. Il est également évaluateur de revues comme *Castilla. Revista de Literatura* et *Amaltea*.

Felipe Aparicio is an agrégation qualified teacher of Spanish and present lecturer at the Faculty of Arts. He is graduated with a PhD in Iberian and Ibero-American Studies, obtained a D.E.A. in Comparative Literature and a Master degree in Romance Philology. His research focuses on the Hispanic novel, instincts and pulsions in literature, the novel and the cinema, fictional/non-fictional writing, especially History in the novel. He is a member of the “International Committee of the Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica” and member of the Advisory and Scientific Council of *Microtextualidades. Revista Internacional de microrrelato y minificción*. He is also reviewer in several journals like *Castilla. Revista de Literatura* and *Amaltea*.

Erik Avert

Erik Avert a commencé son parcours de chercheur par la pratique artistique en école d'art. Après avoir obtenu un Dnsep à la Haute École des Arts du Rhin, il continue son parcours en théorie en obtenant un Master II en Sciences de l'art à l'Université de Saint-Étienne et un doctorat en Arts à l'université de Metz. Il est aujourd'hui retourné à la pratique artistique par un travail croisé de vidéo et de son.

Erik Avert began his research in art school. After obtaining a Dnsep at *La Haute École des Arts du Rhin*, he continues his work in a theoretical field. He obtains a Master II in *Sciences de l'art* at Saint-Étienne university and a doctorate in Metz university. He is now back at the artistic practice with a mixed sound and video work.

David Bourgeois

Doctorant au sein du laboratoire du CRESAT (UHA), David Bourgeois prépare une thèse sur le thème « Les Mines polymétalliques au sud des Vosges, XIV^e-XV^e siècles » sous la direction de Pierre Fluck. Chargé de cours en archivistique à l'UHA et archiviste, il est auteur d'une vingtaine de livres et articles dont des contributions sur l'histoire des mines médiévales vosgiennes.

PhD student within the CRESAT laboratory (UHA), David Bourgeois works on a thesis with the theme “Les Mines polymétalliques au sud des Vosges, XIV^e-XV^e siècles” supervised by Pierre Fluck. Junior lecturer in archival sciences in the UHA and archivist, he is an author of about twenty books and articles among which of the contributions on the history of the medieval mines of Vosges.

Loïc Chalmel

Professeur à l'Université de Haute-Alsace, Loïc Chalmel est directeur du laboratoire LISEC (EA 2310). Ses recherches portent essentiellement sur la pédagogie à l'école maternelle, la pédagogie philanthropiniste notamment au XVIII^e siècle. Auteur de nombreux articles et d'ouvrages, il a publié récemment le volume intitulé *Louis Legrand (1921-2016) : pédagogie et politique* (2016). Directeur de la collection *Soin*,

sens, postures, pratiques des Presses Universitaires de Lorraine, il codirige également la collection *Pédagogie : crises, mémoires, repères* de L'Harmattan.

Professor at the University of Upper Alsace, Loïc Chalmel is a director of LISEC laboratory (EA 2310). His research focuses on pedagogy in kindergarten, pedagogy philanthropinist especially in the 18th century. Author of numerous articles and books, he recently published the volume entitled *Louis Legrand (1921-2016): pédagogie et politique* (2016). Director of the collection *Soin, sens, postures, pratiques* of Presses Universitaires de Lorraine, he also co-directs the collection *Pédagogie: crises, mémoires, repères* of L'Harmattan.

Lucie Chicot

Lucie Chicot est doctorante contractuelle en droit international privé à l'Université de Bourgogne et à la Johannes Gutenberg-Universität de Mayence (Allemagne). Elle réalise une thèse en cotutelle sous la direction des Professeurs Natalie Joubert de l'Université de Bourgogne et Urs Peter Gruber de la Johannes Gutenberg-Universität. Sa thèse porte sur l'interprétation du règlement européen « Bruxelles II bis » par les juridictions françaises et allemandes.

Lucie Chicot is a PhD student in private international law at the University of Burgundy and Johannes Gutenberg-Universität of Mainz (Germany). Within the framework of a cotutelle convention, she is preparing her thesis under the supervision of Natalie Joubert of the University of Burgundy and Urs Peter Gruber of the Johannes Gutenberg-Universität. Her thesis focuses on the interpretation of the Council Regulation "Brussel II a" by the French and German jurisdictions.

Mariia Domina Repiquet

Mariia Domina Repiquet est doctorante de l'UMR 7354 DRES à l'Université de Strasbourg. Elle effectue sa thèse en droit des affaires comparées sous la direction du Professeur Michel Storck.

Mariia Domina Repiquet is a PhD Candidate at UMR 7354 DRES, University of Strasbourg. She is preparing her PhD thesis on the comparative business law under the supervision of Professor Michel Storck.

Paola Fossa

Paola Fossa a débuté ses études à la Faculté des Lettres modernes de l'Université de Gênes, en Italie ; elle s'est ensuite tournée en direction de la France, avec le Master CLE (Cultures Littéraires Européennes) à l'Université de Haute-Alsace (Mulhouse) et à l'Université de Bologne, avec un mémoire de recherche sur les rapports entre André Gide et le milieu culturel italien du début du XX^e siècle, notamment avec la revue *La Voce*. Elle poursuit maintenant ses recherches en doctorat dans le laboratoire ILLE, sous la direction de Tania Collani auprès de la Section d'Italien de l'Université de Haute-

Alsace, avec une thèse sur « La Réception d'André Gide dans les revues italiennes des années 1895-1947 ».

Paola Fossa began her studies at the Faculty of Modern Literature at the University of Genoa (Italy). Then she moved to France, with the Master CLE (European Literary Cultures), at the University of Upper Alsace (Mulhouse) and at the University of Bologna, with a research on the relationship between André Gide and the Italian cultural circles of the early 20th century, especially with the review *La Voce*. She is now PhD student at the laboratory ILLE, under the direction of Tania Collani at the Italian Section of the University of Upper Alsace, with a thesis on “The Reception of André Gide in the Italian Magazines of the Years 1895-1947”.

Victoria Hibschrerr

Victoria Hibschrerr est doctorante en droit public à l'Université de Haute-Alsace et rattachée au Centre Européen de Recherche sur le Risque, le Droit des Accidents Collectifs et des Catastrophes (CERDACC). Ses travaux de recherche dirigés par Bertrand Pauvert portent sur le Juge et les circonstances exceptionnelles. Elle est également chargée d'enseignements à la Faculté de Droit.

Victoria Hibschrerr is a PhD student in Public Law at the University of Upper Alsace and attached to the European center for Research on Risk, Collective Accidents Law and Catastrophes (CERDACC). Her research is supervised by Bertrand Pauvert focuses on the Judge and the exceptional circumstances. She currently teaches public Law at the Faculty of Law.

Lisa Jeanson

Lisa Jeanson réalise une thèse CIFRE intitulée « Vers un Modèle prédictif de la charge mentale et des performances dans les tâches cycliques et répétitives dans le secteur automobile » avec le Groupe PSA, constructeur automobile et le laboratoire PErSEUs (EA7312) de l'Université de Lorraine. Elle participe au pilotage d'un échange entre l'Université de Lorraine et Education University of Hong Kong depuis avril 2017. Lisa a participé à l'organisation de la Journée Internationale des Jeunes Chercheurs « Quelles Questions pour Quelles Recherches ». À Metz en juin 2017, cet événement a donné lieu à la publication de l'ouvrage *Questionner la recherche, Contributions des jeunes chercheurs aux systèmes complexes* aux Presses Universitaires Nancéennes en septembre 2018 et dont elle est coéditrice.

Lisa Jeanson is a PhD student working for PSA Group and PErSEUs Lab, Université de Lorraine, on her thesis, “Vers un Modèle prédictif de la charge mentale et des performances dans les tâches cycliques et répétitives dans le secteur automobile”. Lisa manages an exchange program between Université de Lorraine and the Education University of Hong Kong since april 2017. Lisa co-organised the Journée Internationale des Jeunes Chercheurs “Quelles Questions pour Quelles Recherches” in Metz, June 2017. Following this event she co-edited the book *Questionner la recherche, Contributions des jeunes chercheurs aux systèmes complexes* published by the Presses Universitaires Nancéennes in September 2018.

Zahra Kandeh Kar

Zahra Kandeh Kar est doctorante du laboratoire ILLE et enseignante à l'Université de Haute-Alsace. Sa thèse porte sur l'image de l'enfant dans la littérature et la peinture romantique. Elle s'intéresse principalement aux études de texte et d'image. Son mémoire de master est une recherche interdisciplinaire sur la littérature du flux de conscience et la peinture surréaliste. Elle a notamment publié un article sur la manifestation de l'impressionnisme dans les poèmes de Thomas Stearns Eliot et les peintures de Monet.

Zahra Kandeh Kar is a PhD student of the laboratory ILLE and teacher at University of Upper Alsace. Her thesis is about the child image in Romantic literature and painting. She takes interest in text and image studies. Her M.A. thesis is an interdisciplinary research on stream of consciousness literature and surrealist painting. She published a paper about the manifestation of impressionism in Thomas Stearns Eliot's poems and Monet's paintings.

Amadou Keita

Amadou Keita est historien de la santé et diplômé de l'Université Cheikh Anta Diop de Dakar. Il prépare une thèse au CRULH (Centre de Recherche Universitaire Lorrain d'Histoire), à l'Université de Lorraine. Dans le cadre de son doctorat, il s'intéresse à la problématique de la coopération sanitaire au Sénégal et étudie la situation et les politiques sanitaires dans ce pays, le profil des acteurs internationaux intervenant dans ce secteur, l'évolution de la diplomatie sanitaire dans ce coin du monde. Il a publié « La Santé en Afrique : de la santé coloniale en AOF à la coopération sanitaire internationale » sur www.adem.org (en mai 2018).

Amadou Keita is a health historian and graduate of the Cheikh Anta Diop University of Dakar. He is preparing a thesis at the CRULH (University Research Center Lorraine on History), at the University of Lorraine. As part of his PhD, he is interesting on the issue of health cooperation in Senegal and studies the situation and health policies in this country, the profile of international actors involved in this sector, the evolution of health diplomacy in Senegal. He published "La Santé en Afrique: de la santé coloniale en AOF à la coopération sanitaire internationale" available on www.adem.org (in May 2018).

Xinxin Ma

Titulaire du master en littérature française, générale et comparée et en Arts de l'écran de l'Université de Strasbourg, Xinxin Ma est actuellement doctorante en littérature française de l'Université de Haute-Alsace au laboratoire ILLE, sous la direction de Luc Fraisse.

Holder of master in French, General and Comparative Literature and Screen Arts at the University of Strasbourg, Xinxin Ma is currently PhD student in French literature at the University of Upper Alsace at the laboratory ILLE, under the supervision of Luc Fraisse.

Marion Maillard

Doctorante en droit public, ses recherches portent sur le service public des secours. Après un mémoire de recherche en Master 2 portant sur « le citoyen face aux opérations de secours » et une expérience de sapeur-pompier volontaire, elle bénéficie d'une bourse doctorale délivrée par l'École nationale supérieure des officiers de sapeurs-pompiers afin de traiter ce sujet de thèse. Son travail est dirigé par Karine Favro. Parallèlement à sa thèse, elle exerce des missions d'expertise et a été responsable du groupe de travail pour la formation des officiers de sapeurs-pompiers concernant la prévention incendie (PRV 2 module A) intitulé « Responsabilité des pouvoirs publics en matière de prévention ».

PhD student in public law, her research focuses on the public emergency service. After a research memory in Master 2 on “the citizen in the face of rescue operations” and a volunteer fireman experience, she obtained a doctoral fellowship issued by the National High School of firefighters’ officers in order to deal with this thesis topic. Her work is supervised by Karine Favro. In addition to her thesis, she carries out expert assignments and has been responsible for the Working Group on Fire Prevention officer Training (PRV 2 module A) entitled “Responsabilité des pouvoirs publics en matière de prévention”.

Dominique Meyer-Bolzinger

Dominique Meyer-Bolzinger est maître de conférences en littérature française à l'Université de Haute-Alsace (Mulhouse). Spécialiste de l'enquête, qu'elle étudie d'un point de vue épistémologique et poétique, elle s'intéresse tout particulièrement aux méthodes d'investigation fictive, à l'imaginaire de l'enquête et aux transferts du roman policier vers la littérature. Elle est l'auteur de plusieurs articles sur ces questions, en particulier sur les traces du roman policier dans l'œuvre de Patrick Modiano. Elle a publié en 2012 un essai remarqué : *La Méthode de Sherlock Holmes, de la clinique à la critique* (Campagne Première).

Dominique Meyer-Bolzinger is Associate Professor in French Literature at the University of Upper Alsace (Mulhouse). Specialized in the detective novel, which she studies from an epistemological and poetic point of view, she is particularly interested in the methods of fictitious investigation, the imaginary of the investigation and the transfer of the detective story to literature. She is the author of several articles on these issues, especially in the work of Patrick Modiano. She published in 2012 a noted essay upon the method of Sherlock Holmes.

Marine Parra

Doctorante contractuelle à l'Université de Haute-Alsace, laboratoire ILLE, elle prépare une thèse intitulée « Les *Jardin* de poésie, un terreau éditorial renaissant » sous la direction de Gilles Polizzi et en co-encadrement avec Anne Réach-Ngô. Ses travaux de recherche sont consacrés à l'étude de la notion de « format éditorial » dans la production écrite d'Ancien Régime. Elle étudie notamment l'appropriation du trope littéraire de la métaphore horticole par le milieu éditorial et les différents acteurs du

livre. La création d'une base de données a mis au jour un corpus de dix-huit œuvres se déclinant en un peu plus de quarante éditions et une centaine d'exemplaires de 1500 à 1670.

Contractual doctoral student at the University of Upper Alsace, ILLE laboratory, Marine Parra is preparing a PhD entitled “*Les Jardin de poésie, un terreau éditorial renaissant*” under the supervision of Gilles Polizzi and co-supervision with Anne Réach-Ngô. Her research is about the notion of “editorial forma” in the written production of *Ancien Régime*. She studies in particular the appropriation of the literary trope of the horticultural metaphor by the editorial community and the different actors of the book. The creation of a database has uncovered a corpus of eighteen works in just over forty editions and hundred copies from 1500 to 1670.

Maryse Petit

Maryse Petit est maître de conférences à l'Université de Lille. Après une thèse de doctorat consacrée à Edgar Poe (« Le Livre des Bords »), l'ensemble de ses travaux porte essentiellement sur les courants fantastiques dans la littérature (anglo-américaine et française) de 1849 à 1949, de Conan Doyle à Verne, Dumas, Nerval, Maeterlinck. Elle participe régulièrement à des colloques, notamment au Centre de Communication International de Cerisy-La-Salle. S'intéressant également à la science fiction par le biais du cinéma, elle a aussi co-dirigé les colloques « Fiction Policière » en 2007 et « Le Goût du Noir » en 2013. L'ensemble de ses travaux universitaires a été publié dans les Actes des colloques pour lesquels ils ont été réalisés, mais aussi dans diverses revues littéraires (*Revue XIX éditions Minard*).

Maryse Petit is a lecturer at the University of Lille. After her PhD thesis on Edgar Poe (“Eureka: a Prose Poem”), all of her work focuses on the fantastic movements in literature (Anglo-American and French) from 1849 to 1949, from Conan Doyle to Verne, Dumas, Nerval, Maeterlinck. She regularly participates in conferences, particularly at the International Communication Center of Cerisy-La-Salle. Also interested in the science fiction through the cinema, she also co-directed the symposiums “Fiction Policière” in 2007 and “Le Goût du Noir” in 2013. All of her academic works were published in the proceedings of the colloquia in which she participated, but also in various literary journals (*Revue XIX éditions Minard*).

Jean-Pierre Prévost

Jean-Pierre Prévost est réalisateur, auteur et scénariste pour le cinéma et la télévision. Passionné par l'œuvre et la vie d'André Gide, il a réalisé quatre films : *Portrait d'André Gide* avec Jean-Denis Bredin, de l'Académie française, pour la série « Un siècle d'écrivains », diffusé sur France 3 (1996) ; *André Gide, un petit air de famille*, sélectionné au Festival de Biarritz (2009) ; *Gide chez Mauriac* (2010), produit par la Fondation Catherine Gide et le Centre François Mauriac de Malagar ; *Voyage au Congo*, version sonore du film de Marc Allégret, avec une musique de Pierre Thillory (2012). Commissaire de nombreuses expositions sur l'univers gidien, il a publié *André Gide, un album de famille* (Gallimard/Fondation Catherine Gide, 2010), et *André Gide*,

André Malraux, L'amitié à l'œuvre (1922-1955) avec la collaboration d'Alban Cerisier (Gallimard/Fondation Catherine Gide, 2018).

Jean-Pierre Prévost is a filmmaker, writer and scriptwriter for the film and the television. Passionate about the work and life of André Gide, he made four films: *Portrait d'André Gide* with Jean-Denis Bredin, of the French Academy, for the series "Un siècle d'écrivains", broadcasted on France 3 (1996); *André Gide, un petit air de famille*, selected at the Biarritz Festival (2009); *Gide chez Mauriac* (2010), produced by the Catherine Gide Foundation and the François Mauriac Center of Malagar; *Voyage au Congo*, sound version of Marc Allégret's film, with a music made by Pierre Thilloy (2012). A curator of numerous exhibitions on the Gidian universe, he has published *André Gide, un petit air de famille* (Gallimard/Catherine Gide Foundation, 2010), and *André Gide, André Malraux, L'amitié à l'œuvre (1922-1955)*, with the collaboration of Alban Cerisier (Gallimard/Catherine Gide Foundation, 2018).

Jordan Scheubel

Jordan Scheubel est doctorant à l'Université de Haute-Alsace au laboratoire ILLE sous la direction de Dominique Massonnaud et travaille sur l'image beckettienne ; notamment sur l'influence des procédés cinématographiques et intermédiaires dans les œuvres écrites et les pièces pour la scène, la radio et la télévision.

Jordan Scheubel is a PhD student at the University of Upper Alsace at the laboratory ILLE under the supervision of Dominique Massonnaud. He works on the Beckettian image, in particular, the influence of cinematographic and intermedial processes in written works and plays for the stage, radio and television.

Marie-France Steinlé-Feuerbach

Marie-France Steinlé-Feuerbach est professeur émérite de droit privé et sciences criminelles à l'Université de Haute-Alsace. Elle a été co-fondateur en 1995 du CERDACC (EA 3992) qu'elle a co-dirigé jusqu'en 2006 avant d'en assurer la direction jusqu'en 2013. Auteur de nombreuses publications dans le domaine des événements collectifs, elle poursuit ses recherches sur les préjudices spécifiques, les systèmes d'indemnisation adaptés, la judiciarisation de ces événements ainsi que l'établissement des responsabilités civiles et pénales compte tenu des difficultés processuelles inhérentes aux situations collectives. Elle a participé à des programmes de recherche pour le ministère de la Justice et a été membre du conseil scientifique de l'Inavem. Actuellement, elle est membre du comité d'indemnisation des victimes du valproate de sodium et administrateur de l'Alfest.

Marie-France Steinlé-Feuerbach is a professor emeritus of private law and criminal sciences at the University of Upper Alsace. She was co-founder in 1995 of the CERDACC (EA 3992), which she co-directed until 2006 before heading it until 2013. Author of numerous publications in the field of collective events, she continues her research on the subject of specific damages, the appropriate compensation systems, the judicialization of these events as well as the establishment of civil and criminal responsibilities taking procedural difficulties inherent in collective situations into account. She has been

involved in research programs for the Ministry of Justice and has been a member of the Inavem scientific committee. She is currently a member of the compensation commission for sodium valproate victims and is an administrator of Alfest.

Nicolò Zaggia

Nicolò Zaggia a obtenu sa licence en Langues et civilisations modernes et contemporaines à l'université « Ca' Foscari » de Venise en 2013. Titulaire du master en Langue et culture italiennes pour les étrangers obtenus à l'université de Bologne en 2016, il est à présent doctorant à l'université de Bologne pour le projet DESE en cotutelle avec l'université Clermont Auvergne. Le sujet de sa thèse porte sur la représentation de la virilité dans les réécritures du XXI^e siècle de la trilogie eschyléenne de l'*Orestie*.

Nicolò Zaggia first graduated in Moderne and Contemporary Languages and Civilizations at Ca' Foscari University in Venice in 2013. He completed his graduated study with a Master degree in Italian Language and Culture for Foreigners at the university of Bologna in 2016. Now he is a PhD student at the University of Bologna for the DESE project in Cotutelle with the University Clermont Auvergne (France). His thesis focuses on the representation of virility in the 21st rewritings of Aeschylus's *Oresteia* nowadays.

Table des matières

Régine Battiston, Préface	5
Jean-Pierre Prévost, <i>André Gide, un petit air de famille</i> . Faire un film (et un album de photos) avec Catherine Gide sur son père	9

I. Inter...actions

Loïc Chalmel, Intervention en Éducation Thérapeutique du Patient. Accompagner entre savoir médical et sciences sociales	19
Marie-France Steinlé-Feuerbach, Victimes d'événements collectifs : les interventions des associations d'aide et de défense	33
Marion Maillard, Les Délais d'intervention des secours	47
Lisa Jeanson, Observer pour ressentir, participer pour comprendre : étude exploratoire de la charge cognitive dans les tâches d'assemblage automobile	57
Katia Abou Nasr, Une Intervention musicale pour joindre le social à l'éducatif	67

II. Politique et intervention

Victoria Hibschrerr, L'Intervention post-sentencielle du Juge. L'Exemple de l'application des peines	77
Lucie Chicot, L'Intervention législative européenne et les divorces « internationaux »	85
Mariia Domina Repiquet, Solving Methodological Enigma: Intervention of the European Central Bank under the Single Supervisory Mechanism	93
Amadou Keita, L'Évolution de l'intervention des émigrés dans la « gouvernance » socioéconomique de la région de Matam (Sénégal)	103
David Bourgeois, L'Intervention juridique et administrative du pouvoir dans les mines polymétalliques du sud des Vosges à la fin du Moyen-Âge	115

III. Écrire pour intervenir, intervenir pour écrire

Marine Parra, Inscriptions <i>post-mortem</i> et interventions post-autoriales dans le <i>Jardin d'épitaphes choisies</i> (1647-1648 et 1666)	125
Paola Fossa, Interventions croisées entre la France et l'Italie dans les revues littéraires du début du vingtième siècle. Rémy de Gourmont, André Gide, Giovanni Papini	137
Nicolò Zaggia, « Verba volant, scripta <i>mutant</i> » : la pratique de la réécriture comme forme de (re)création littéraire	149
Jordan Scheubel, Les Interventions dans <i>Not I</i> de Samuel Beckett. Intervenir pour dire encore	159
Xinxin Ma, Le Rôle de la médiation du Vide médian dans les romans de François Cheng	169
Zahra Kandeh Kar, Childhood Representations in Sepehri and Wordsworth's Poetry: the Convergence of Kantian Sublimity and Lacanian Desire	179
Walter Alberisio, Interventions de la censure salazariste dans la littérature portugaise au temps de l' <i>Estado Novo</i>	195
Erik Avert, George Brecht et la performance : la non-intervention sur le quotidien	205

IV. Intervenir, enquêter, raconter

Dominique Meyer-Bolzinger, Raconter l'enquête/raconter l'histoire : la scène finale des romans policiers	217
Maryse Petit, Écrire un roman policier : de la structure mise en analyse à la structure mise en œuvre.....	227
Felipe Aparicio, Avatars du roman noir hispanique et un cas contemporain : Eugenio Fuentes	237

Index

A

Abou-Nasr, Katia 6, 67
 Abrams, Meyer Howard 184
 Alberisio, Walter 8, 195, 251
 Allégret, Marc 11, 257, 258
 Allen, Graham 151
 Alighieri, Dante 244
 Anshi, Wang 173
 Antelme, Robert 152, 153
 Aparicio, Felipe 8, 237, 240, 242, 249, 251
 Apollinaire, Guillaume 140
 Appelt, Heinrich 116
 Aristote, 68
 Armstrong, Adrian 134
 Arnull, Anthony 98
 Astolfi, Jean-Pierre 28
 Auden, Wystan Hugh 221
 Austin, Linda M. 191
 Avert, Erik 8, 205, 252

B

Ba, Ibrahima 105, 106, 107
 Bach, Jean-Sébastien 11
 Bakhtine, Mikhaïl 149, 151, 152, 153
 Balzac, Honoré de 126
 Barberousse, Frédéric 116
 Barreno, Maria Isabel 200
 Barroso, Jose Manuel 96
 Bartels, Michael 59
 Barth, Agnès 121
 Barthes, Roland 150, 151, 153, 154, 163
 Barus-Michel, Jacqueline 58
 Baudelaire, Charles 140, 156, 244
 Bayard, Pierre 217, 219, 220, 222, 223, 228
 Beaunier, André 143
 Beckett, Samuel 7, 159, 160, 161, 164, 165, 166, 167, 168, 228
 Belda, Joaquín 238
 Benjamin, Walter 165, 208
 Benvenuti, Giuliana 150
 Berka, Chris 59
 Bertrand, Alain 245
 Bloom, Harold 149, 156, 157
 Boepple, Paul 68
 Bogdan, Robert 59
 Bohly, Bernard 117, 121
 Boiche, Alexandre 86, 92
 Boileau, Nicolas 135
 Boine, Giovanni 144
 Bolaño, Roberto 240, 241, 242, 249
 Bootz, Jean-Philippe 65
 Borges, Jorge Luis 154, 238, 239
 Bourgeois, David 7, 115, 117, 120, 252
 Bovenschen, Willem 101
 Bowden, Isabelle 15
 Branco, Vasco 199, 200

Braunstein, Philippe 120, 121
 Brecht, Georges 8, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 218
 Bredeloup, Sylvie 106
 Bredin, Jean-Denis 10, 15, 257, 258
 Breyvogel, Bernd 119
 Brookhuis, Karel 59
 Burke, Edmund 181
 Burns, Ed 234
 Busch, Danny 253
 Buschmann, Albrecht 239
 Bussy, Simon 11, 12
 Butor, Michel 247

C

Caetano, Marcelo 196, 200
 Cahoon, Hannah 211
 Canudo, Ricciotto 141
 Carbonnier, Jean 79
 Casais Monteiro, Adolfo 197, 198
 Castaigne, Eusèbe 134, 135
 Cerisier, Alban 258
 Ceserani, Remo 150
 Chabris, Christopher 65
 Chalmel, Loïc 6, 19, 31, 252
 Chalmers, Damian 98
 Chandler, Raymond 239, 241, 243
 Chartier, Roger 131
 Chauveau, Jean-Pierre 126
 Chen, Guying 170
 Cheng, François 7, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177
 Chenus, Jérôme 15
 Chevais, Maurice 68
 Chiarella, Luigi 101
 Chicot, Lucie 6, 85, 253
 Chopin, Frédéric 11
 Christie, Agatha 218, 220, 221, 222, 223, 228, 232, 235
 Claes, Monica 98
 Clarion, Antoine 59
 Claudel, Paul 13
 Clément, Bruno 160
 Clert, Alexandra 230
 Clinton, Jerome W. 186, 187
 Clot, Yves 65
 Coleridge, Samuel Taylor 180, 182, 183, 184, 191, 192, 193
 Colette, 238
 Collani, Tania 2, 139, 253, 254
 Collet, Louise 243
 Colletet, Guillaume 135
 Colmeiro, José 239, 241
 Combessie, Philippe 81
 Compagnon, Antoine 151, 152, 153, 154, 245
 Conan Doyle, Arthur 218, 221, 223, 225, 257
 Connelly, Michael 231, 234, 235

Croce, Benedetto 144
 Crousse, Bernard 110
 Cuddon, John Antony 181
 Cuny, Noël 139
 Cuvelier, Loïc 59
 Cyrulnik, Boris 24

D

D'Andrea, Luca 240
 Daenynckx, Didier 229
 David, Stéphane 26, 43, 90, 91
 Dazieri, Sandrone 240
 De Azevedo, Cândido 197, 198, 200, 201
 De Gourmont, Rémy 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 262
 De Guillenchmidt-Guignot, Ariane 91
 De Larosière, Jacques 95
 De Montecler, Marie-Christine 89
 De Montmollin, Maurice 58
 De Parga, Vázquez 238
 De Rye, Claude 119
 De Saussure, Ferdinand 149, 150, 151
 De Sttau Monteiro, Luis 199
 De Waard, Dick 59
 Decisier, Donat 82
 Del Árbol, Víctor 242
 Delalande, François 68
 Deleuze, Gilles 166
 Desdevises, Marie-Clet 79
 Desmet, Huguette 70
 Despatin, Jacqueline 140
 Desvignes, Pierre 13
 Devers, Alain 90
 Dia, Hamidou 107, 109, 110, 112
 Diaz, Frédéric 66
 Dicker, Joël 23
 Didier, Béatrice 43, 51, 154
 Diégui, Samba Guéladio 106
 Dimitrov, Laurie 91
 Dine, Jim 213, 223, 238
 Diop, Abdoul Aziz 105, 108, 109, 113
 Djibo, Soukalo 59
 Domina Repiquet, Mariia 7, 93, 253
 Doumenc, Philippe 222
 Dragomir, Larisa 95
 Drouin, Marcel 11
 Drouin, Michel 11
 Du Pelletier, Pierre 135
 Dubois, Jacques 51, 119, 140, 220, 222
 Ducrot, Oswald 162, 167
 Dumas, Alexandre 257
 Dupriez, Bernard 163
 Dürrenmatt, Friedrich 241

E

E. Cooper, George 59
 Echenoz, Jean 241
 Eco, Umberto 43, 155, 241
 Ehrensperger, Franz 120
 Eliot, Thomas Stearns 255
 Ellroy, James 228, 234
 Emami, Karim 180
 Enriquez, Eugène 58

F

Faure de Rosa, José 197
 Favro, Karine 256
 Faye, Hélène 65
 Ferrarini, Guido 96
 Ferreira, Vergílio 202
 Flaubert, Gustave 222, 243
 Fleges, Amaury 126
 Fluck, Pierre 252
 Forchetti, Franco 155
 Forn, Josep Maria 239
 Forster, Riccardo 143
 Fossa, Paola 7, 137, 253, 254
 Freinet, Célestin 23, 24
 Frenicle, Nicolas 135
 Frey, Jérémy 59
 Fridigman, Werlin 119
 Fuentes, Eugenio 8, 237, 238, 240,
 242, 243, 244, 245, 246, 247,
 248, 249, 262

G

Gaboriau, Émile 225
 Galin, Pierre 68
 Gandhi, Indira 13
 García Márquez, Gabriel 249
 García Pavón, Francisco 238, 239
 Gardner, Colin 166
 Genette, Gérard 149, 154, 155,
 221
 Gide, André 5, 7, 9, 10, 11, 12, 13,
 14, 15, 137, 139, 140, 141, 142,
 143, 144, 145, 146, 147, 238,
 253, 254, 257, 258, 261, 262
 Gide, Catherine 9, 10, 15, 257,
 258, 261
 Giménez Barlett, Alicia 242
 Ginzburg, Carlo 245, 246
 Giono, Jean 225
 Giordan, André 29
 Girardot, Jean 118
 Godwin, William 186
 Gong, Heshang 171, 173
 Gonin, Patrick 110
 González Ledesma, Francisco 240,
 242
 Goulet, Alain 142, 143, 144
 Graff, Henri 121
 Groethuysen, Bernard 13
 Groom, Bernard 184
 Grysole, Amélie 109
 Guelbenzu, José María 241
 Guillaume, Alain 121
 Guillebaud, Pierre 132, 133, 135
 Guyard, Emilie 238, 239

H

Habert, Isaac 135
 Hameline, Daniel 31
 Hammet, Dashiel 239, 241, 243
 Hammje, Petra 86, 91
 Hankins, Thomas 58
 Hart, Sandra 59
 Hartley, David 186
 Heers, Jacques 120
 Hennequin, Jean 121
 Herbart, Pierre 11, 13
 Herzog-Evans, Martine 79, 84
 Hess, Stefan 84, 119
 Hibschherr, Victoria 6, 77, 254
 Hidalgo Bayal, Gonzalo 241
 Higgins, Hannah 212
 Horta, Maria Teresa 200
 Hueston, Penelope 225

I

Indridason, Arnaldur 218
 Iseli, Dominique 15
 Ishiguro, Kazuo 241

J

J. Sampson, Robert 79
 Jakobson, Roman 182
 Janvier, Ludovic 161, 167
 Jaques-Dalcroze, Émile 68
 Jeanson, Lisa 6, 57, 254
 Ji, Liu 173
 Jianli, Gao 172, 176, 177
 Joliat, François 68
 Joncquet, Thierry 229
 Joubert, Natalie 253

K

Kahn, Gustave 143
 Kalantzis, Alexia 138, 139, 140,
 145, 146
 Kammerer, Odile 118
 Kandeh Kar, Zahra 8, 179, 255
 Kant, Emmanuel 180, 181, 182,
 183, 191
 Kaprow, Alan 206, 207, 208, 210,
 212, 213
 Kauff-Gazin, Fabienne 86
 Keats, John 182
 Kébé, Mamadou 110
 Keita, Amadou 7, 103, 106, 110,
 255
 Kerbrat-Orecchioni, Catherine
 163, 166
 Ko, Jing 176, 177
 Kolb, David A. 26
 Kristeva, Julia 149, 150, 153
 Kürschner, Léonard 119

L

La Fontaine, Jean de 223
 Labelle, Jean-Marie 73
 Lable, Jean-François 82
 Lacan, Jacques 182, 188, 190
 Lacaze, Marie-Françoise 68

Lacroix, Paul 34, 35, 38, 39, 40,
 42, 43, 44, 132, 134, 135
 Laforgue, Jules 139
 Lamarche, Marie 91
 Lambert, Jean 13
 Lanini, Karine 128
 Lapassade, Georges 59
 Laub, John 79
 Lautenschläger, Sabine 99
 Lavigne-Delville, Philippe 110
 Lavoisier, Antoine 150
 Le Bellu, Sophie 65
 Le Blanc, Charles 171
 Le Corre, Hervé 228
 Le Vayer fils, Lamothe 135
 Lebeer, Irmeline 209
 Ledesma, Francisco González 244
 Levi, Jean 170, 173
 Lévy, André 58
 Ley, Marcel 68
 Leymarie, Michel 140
 Lindblom, Jessica 66
 Linton, Mark 58
 Livi, François 138, 140
 Lobo Antunes, António 202
 Lovejoy, Arthur O. 184, 191
 Lucini, Gian Pietro 141, 143, 147
 Lukanov, Kristiyan 59
 Lussac, Olivier 206, 207
 Lussy, Mathis 68

M

Ma, Xinxin 7, 141, 169, 255
 Macdonald, Ross 239
 Mack, Arien 65
 Macron, Emmanuel 79
 Madrid, Juan 238, 240, 249
 Maeterlinck, Maurice 257
 Maillard, Marion 6, 47, 52, 256
 Malet, Léo 230
 Malher, Gustave 235
 Malherbe, François 135
 Mallarmé, Stéphane 139, 141, 153
 Malraux, André 10, 13
 Manchette, Jean Patrick 229
 Mankell, Henning 218
 Manos Junior, James 232
 Manzini, Antonio 240
 Marchetti, Anne-Marie 81
 Marias, Javier 241
 Martenot, Maurice 68
 Martin, Claude 10, 58
 Martin du Gard, Roger 12, 13, 14
 Masson, Jeanne 10, 143, 145, 146
 Massonnaud, Dominique 258
 Mathieu, Paul 110
 Mathieu-Castellani, Gisèle 129
 Mattesini, Francesco 138
 Maclair, Camille 143
 Mayrisch, Émile 12
 Mbodi-Pouye, Aïssatou 109
 McDermid, Val 231
 McGill, Don 231
 Medici, Christina 81
 Mendoza, Eduardo 241

Merle, Roger 78
 Meyer-Bolzinger, Dominique 8,
 217, 220, 221, 224, 245, 246,
 256
 Michel, Marc 34, 43, 130, 139,
 140, 145, 170, 172, 174, 176,
 196, 247
 Michelet, Valérie 144
 Miller, Matthew 59
 Minier, Bernard 235
 Mockel, Albert 143
 Modiano, Patrick 217, 222, 224,
 225, 241, 256
 Mollier, Jean-Yves 140
 Moncond'hui, Dominique 126,
 129
 Monet, Claude 255
 Montandon, Frédérique 68
 Montini, Chiara 161, 165, 167
 Morais, Alexandre 58
 Morice, Annick 10
 Morin, Edgar 209, 212
 Mourão-Ferreira, David 202
 Moutote, Daniel 145
 Mouttapa, Jean 176
 Mulon, Elodie 90
 Muñoz Molina, Antonio 241

N

N. Spencer, Stephen 59
 Nakagawa, Takao 59
 Ndao, Alioune 108
 Ndiaye, Aminata 104
 Negreiros, José Almeida 197, 198
 Nehru, Indira 13
 Nerval, Gérard de 257
 Nettelbeck, Colin 225
 Niboyet, Marie-Laure 91
 Nourrisat, Cyril 91

O

Oddos, Jean-Paul 133
 Oldenburg, Claes 213
 Oumar, El Hadji 106

P

P. Harper, Robert 59
 Padura, Leonardo 241
 Papini, Giovanni 137, 138, 139,
 140, 141, 146, 147, 262
 Parasuraman, Raja 59
 Pardo Bazán, Emilia 238
 Paredes Núñez, Juan 240
 Parizet, Sylvie 174
 Parra, Marine 7, 125, 256, 257
 Paubel, Pierre-Vincent 58
 Pauvert, Bertrand 254
 Payandeh, Hossein 188
 Payen, Jean-François 130, 131,
 132
 Peneff, Jean 60
 Perrier, Jean-Claude 13, 15
 Pessoa, Fernando 195
 Petit, Maryse 8, 224, 227, 257
 Philipe, Gérard 10

Piat, Julien 160, 161
 Pizzolato, Nick 235
 Platon, 68
 Platt, Jennifer 60
 Poe, Edgar 230, 257
 Poinot, Jean 120
 Poncela, Jardiel 81, 82, 238
 Pourtois, Jean-Pierre 70
 Pouy, Jean Bernard 229
 Prévost, Jean-Pierre 5, 9, 15, 257,
 258, 261
 Prezzolini, Giuseppe 139, 140, 147
 Principe, César 200

Q

Qian, Mu 175
 Quivy, Raymond 70, 71

R

Rabardel, Pierre 58
 Ramos, Charo 245
 Rapp, Bernard 10
 Ravelo, Alexis 242
 Recarte, Miguel 59
 Reid, Dan G. 58, 171
 Rein-Lescastereyres, Isabelle 91
 Reis, Carlos 201
 Remi, Mathieu 171
 Renard, Claire 68
 Renlin, Yuan 173
 Reuter, Yves 218
 Reverte, Jorge M. 240
 Ribière-Raverlat, Jacqueline 68
 Richou, Gabriel 130
 Riffaterre, Michael 149, 155, 156
 Rigaux, Anne 91
 Rix, Géraldine 65
 Robbe-Grillet, Alain 222
 Rodriguez, Jean-François 140
 Rosch-Allégret, Danièle 11
 Rousseau, François 44
 Rousseau, Jean-Jacques 22, 68
 Ruesch, Diana 140

S

Sainderichin, Guy-Patrick 230
 Saint Gelais, Richard 223
 Sall, Aliou Ousmane 107, 112, 113
 Samir, Amin 105
 Samoyault, Tiphaine 156
 Saramago, José 195
 Scheubel, Jordan 7, 159, 258
 Schiaratura, Loris Tamara 71
 Schiavo, Gianni Lo 95
 Schlageter, Albrecht 119, 120
 Schlumberger, Jean 12, 13
 Schnyder, Peter 11, 12, 13, 15
 Schön, Donald 22, 25
 Schopenhauer, Arthur 249
 Schubert, Franz 11
 Schwarcz, Steven L. 95, 96
 Sciacia, Leonardo 241
 Seck, Sidy Mohamed 110
 Segalen, Victor 176

Sepehri, Sohrab 8, 179, 180, 183,
 186, 187, 188, 189, 191, 192
 Seye, Serigne 106
 Shakespeare, William 182, 185,
 244
 Shen, Xu 175
 Shi, Yu 59
 Si, Peng 22, 90, 104, 106, 107,
 112, 120, 129, 130, 131, 141,
 145, 167, 170, 173
 Silva, Lorenzo 239, 240, 241, 242
 Simenon, Georges 221, 229, 238,
 239, 245
 Simon, David 234
 Simons, Daniel 65
 Slataper, Scipio 144
 Smith, Owen 210
 Snyders, Georges 68
 Soffici, Ardengo 138, 139, 140,
 141, 144, 147
 Somalvico, Bruno 140
 Sperandio, Jean Christophe 58
 Staechele, François 79
 Steinfé-Feuerbach, Marie-France
 6, 33, 34, 35, 41, 43, 258
 Storck, Michel 253
 Stouff, Louis 120
 Sylvain, Dominique 230

T

T. Fitch, Brian 165, 168
 Tamine, Joëlle Gardes 160
 Taylor, Steven J. 59
 Teixeira Gomes, Manuel 199
 Ter Kuile, Gusbert 101
 Thiam, Yaya 105
 Thillo, Pierre 257
 Thomet, Julien 71
 Thompson, Jim 239
 Thorvald, Peter 66
 Todorov, Tzvetan 152, 219, 220,
 246
 Tondelli, Pier Vittorio 251
 Torga, Miguel 202
 Tricot, André 58
 Trutschel, Udo 59
 Tzutzuiano, Catherine 79

V

Van Bockel, Bas 101
 Van Campenhoudt, Luc 70, 71
 Van Dine, S.S. 218, 227, 228, 229,
 234, 235, 248
 Van Rysselberghe, Maria 11, 13
 Van Rysselberghe, Théo 11
 Vargas, Fred 218, 221, 228, 230,
 234, 240, 242
 Vargas Llosa, Mario 241
 Vázquez Montalbán, Manuel 239,
 241, 242
 Velho da Costa, Maria 200, 202
 Ventura, Mário 197
 Verlaine, Paul 139
 Vernazobres, Philippe 64
 Verne, Jules 257
 Vial, Christine 224

Vida Kilidjian, Maria Teresa 240
 Viganotti, Elisa 91
 Villiers, Auguste 139
 Vitu, André 78

W

Wade, Abdoulaye 112
 Wagué, Khalilou 112
 Weber, Max 21, 27
 Whitmann, Robert 213
 Williams, Emmett 207
 Wilsdorf, Christian 117
 Wissink, Laura 101
 Withelaw, Billy 166, 167

Witte, Andreas 96
 Wittmann, Jean-Michel 139, 145
 Wolff, Étienne 126
 Wong, Hoe Kin 59
 Wordsworth, William 8, 179, 180,
 181, 182, 183, 184, 185, 186,
 187, 189, 190, 191, 192

X

Xie, Bin 58

Y

Young, Mickeal 59, 207

Z

Zaggia, Nicolò 7, 149, 154, 259
 Zi, Lao 170, 171, 173, 175, 176,
 177
 Zilah, Mirko 240
 Zima, Peter Vaclav 153
 Žizek, Slavoj 188, 189, 191, 192
 Zola, Émile 249
 Zscheckabürlin, Hans 118, 119
 Zuiker, Anthony 231

