

ACTA ROMANICA | TOMUS XXXII

L'HOMME & LA MACHINE

sous la direction de
Timea Gyimesi & Katalin Bartha-Kovács

2021



ACTA ROMANICA | TOMUS XXXII

L'HOMME & LA MACHINE

ACTA ROMANICA | TOMUS XXXII

L'HOMME & LA MACHINE

2021

COLLOQUE ET PUBLICATION REALISES AVEC LES SOUTIENS



Département d'Études françaises
Université de Szeged



**CENTRE UNIVERSITAIRE
FRANCOPHONE**
UNIVERSITÉ DE SZEGED

SOUS LA DIRECTION DE

TIMEA GYIMESI & KATALIN BARTHA-KOVÁCS

*

RELECTURE SCIENTIFIQUE

pour les études littéraires

TIMEA GYIMESI, JUDIT KARÁCSONYI, KATALIN BARTHA-KOVÁCS, GÉZA SZÁSZ, LÁSZLÓ SUJTÓ

pour les études linguistiques

ZSUZSANNA GÉCSEG

*

RÉDACTION TECHNIQUE

DOROTTYA MIHÁLYI, LUCA RAUSCH-MOLNÁR, ESZTER TURAI

*

RELECTURE FINALE

LAURENT MORÉNO

*

COUVERTURE

JEAN TINGUELY, Machine spectacle, 1960, Stedelijk Museum, Amsterdam

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean_Tinguely%27s_parade_at_Stedelijk_Museum_Amsterdam.jpg

© Les auteurs

HU ISSN 0567-8099 Acta Rom.

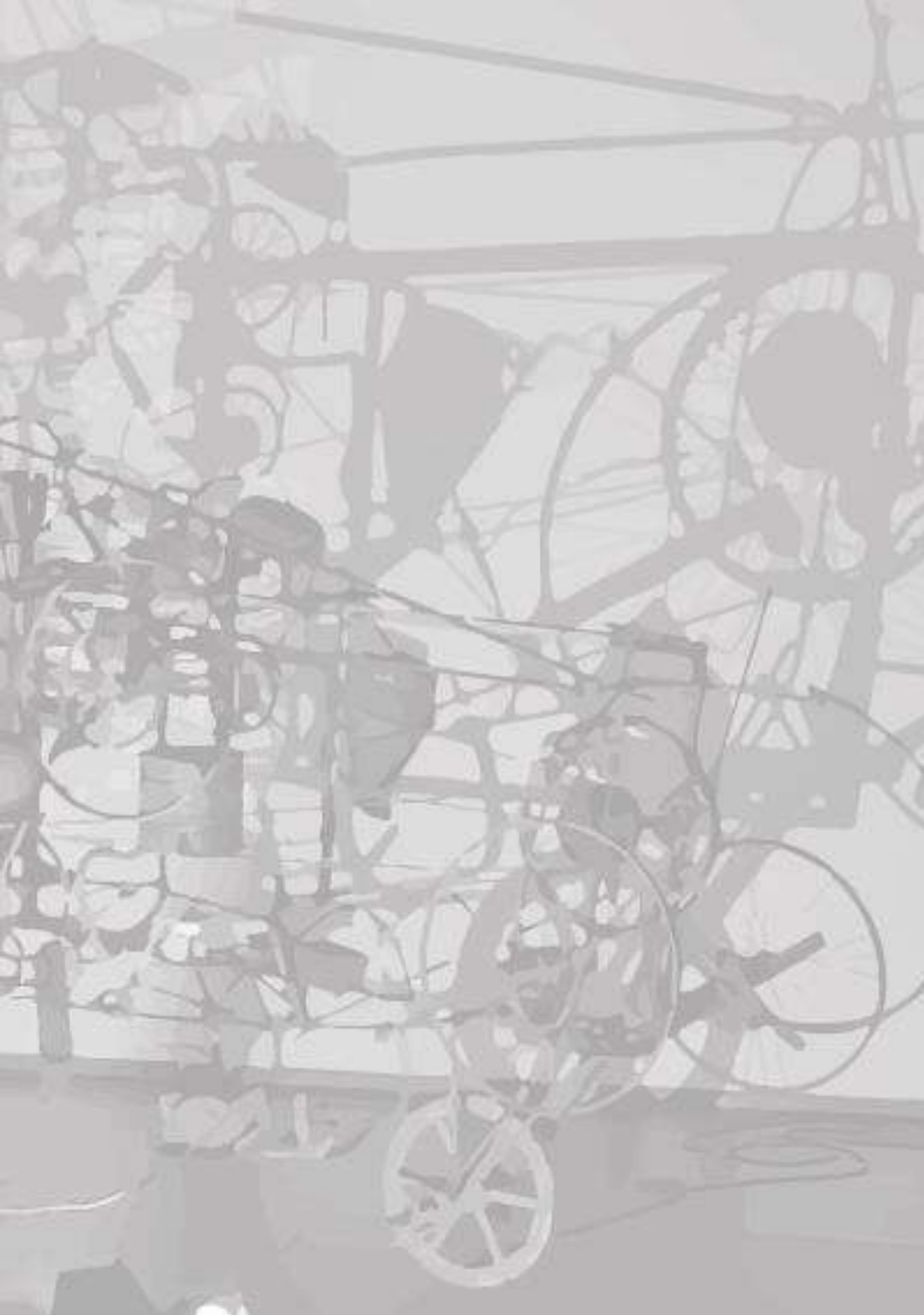


TABLE DES MATIÈRES

Avant-propos	11
--------------------	----

littératures, philosophies, théories à l'époque contemporaine

Anne SAUVAGNARGUES Machines, comment ça marche ?.....	17
--	----

Timea GYIMESI Machines et objets techniques chez Jean-Philippe Toussaint à la lumière de la pensée philosophique de Simondon à Guattari	25
---	----

Diana MISTREANU La femme et la machine. Aurélie Jean au pays des algorithmes	45
---	----

Frédérique TOUDOIRE-SURLAPIERRE Like robots ?.....	67
---	----

Judit KARÁCSONYI Les écrivains vont-ils au cinéma ? Le développement technologique au service de l'appropriation de l'image	79
---	----

Gyöngyi PÁL L'homme photographique et ses répercussions littéraires	89
--	----

Dora OCSOVI « L'homme et la machine » – l'appareil photo comme outil de confession dans <i>Légendes de Catherine M.</i> de Jacques Henric.....	99
--	----

Krisztina HORVÁTH Nostalgies des machines : une poétique de la rouille de <i>Perceval à Paysage fer</i> ...	113
--	-----

Izabella LOMBÁR-GOMBKÖTŐ La fonction narrative de la voiture en tant qu'hétérotopie dans <i>Par les routes</i> de Sylvain Prudhomme	123
---	-----

littérature, art et philosophie des époques classiques

Sándor ALBERT De <i>L'Homme-machine</i> à <i>L'Homme plus que machine</i> : genèse d'une supercherie philosophique	137
--	-----

Katalin BARTHA-KOVÁCS Art, machine, animal : réflexions à propos de <i>La Serinette</i> de Chardin et de l’imitation artistique	149
---	-----

Luca RAUSCH-MOLNÁR L’artiste, le poète et la machine : Watteau, Baudelaire et la photographie	161
--	-----

Katalin BÓDI Le jardin-machine	171
---	-----

Ramona MALITA Éloge de la machine : comment appliquer la théorie à la pratique ? Le cas du roman vernien	181
--	-----

culture, civilisation, histoire

Géza SZÁSZ L’histoire des relations franco-hongroises remodelée par les humanités numériques	193
--	-----

Dorottya MIHÁLYI La machine : ami ou ennemi du voyageur ?	203
--	-----

Eszter TURAI À travers la mer polynésienne : les voyages maritimes de Victor Segalen	215
---	-----

Velimir MLADENOVIC Elsa Triolet : un épisode hongrois	223
--	-----

Krisztián BENE Les membres hongrois de la 2 ^e division blindée du Tchad à Berchtesgaden	233
---	-----

linguistique, traductologie

Márton Gergely HORVÁTH Variation prosodique et facteurs pragmatico-discursifs : l’étude des constructions à topique libre non lié	245
---	-----

Petra KÓNYA L’application du logiciel Praat dans l’analyse phonostylistique	257
--	-----

Ildikó FARKAS Robotisation du traducteur par TAO interposée	267
--	-----

Dávid SZABÓ

Humains et machines dans la chanson française de Boris Vian à Renaud 279

recensions

Ildikó FARKAS

FUCHS, Catherine – GARNIER, Sylvie (2020). *Lexique raisonné du français académique. Tome 1 : Les collocations verbo-nominales :*

commencement, continuation, fin de l'existence 289

Eszter TURAI

SOKOŁOWICZ, Małgorzata – ZATORSKA, Izabella (dir. 2021).

Chroniqueur, philosophe, artiste. Figures du voyageur

dans la littérature française aux XVIII^e-XIX^e siècles 291

Avant-propos

L'art et l'artiste sont comme les sismogrammes. Ils tracent dans le réel pour faire du réel. Ils comprennent mieux quiconque ce qui affecte l'homme contemporain au milieu de son environnement désormais plus envahissant et anxiogène que réconfortant. Le colloque international, *L'HOMME & LA MACHINE* (Université de Szeged, Hongrie, 30 novembre – 1^{er} décembre 2020) se propose de problématiser comment au fil des siècles l'art, la philosophie, la littérature et l'histoire mettent en scène la relation que l'être humain entretient avec son milieu *écologique* dans une écologie à la fois mentale, sociale, environnementale et technique (Guattari 1989). Un double enjeu réunit les contributions ici publiées : à l'idée de présenter cette cartographie « écologique » à travers le prisme des sciences humaines s'ajoute le désir de contribuer à l'élucidation des enjeux actuels de cet « agencement machinique » dans lequel l'on est toujours déjà pris avec notre milieu. Il s'avère que le fonctionnement de cet agencement ne cesse de préoccuper artistes, philosophes et scientifiques. Les études rassemblées montrent bien que l'art est et a toujours été *créateur du réel* et c'est par là avec ses « machines fictionnelles » ou « machines esthétiques » qu'il ne cesse de soulever des débats éthiques et philosophiques en reconfigurant l'imaginaire d'une nouvelle « pensée écologique » (Morton 2019) ouverte à une « ontophanie numérique » (Vial 2012).

Les articles de la première section « littératures, philosophies, théories à l'époque contemporaine » de notre volume déplient avec Anne Sauvagnargues, Tímea Gyimesi, Diana Mistreanu, Frédérique Toudoire-Surlapierre, Judit Karácsonyi, Gyöngyi Pál, Dóra Ocsóvai, Krisztina Horváth et Izabella Lombár-Gombkötő, un territoire disciplinaire vaste et compliqué allant de la philosophie aux sciences cognitives via les théories des médias, les images photographiques et cinématographiques, l'écoféminisme, la psychanalyse, l'histoire littéraire et les humanités numériques, tout en identifiant et délimitant une carte littéraire particulièrement colorée et hétérogène avec, entre autres, Jean-Philippe Toussaint, Aurélie Jean, Tanguy Viel, Denis Roche, Catherine Millet, Jacques Henric, Sylvain Prudhomme et François Bon. À chaque fois, il s'agit de s'interroger non seulement sur le devenir de l'homme dans son agencement avec la machine technique ou numérique (l'homme photographe, l'homme avec la caméra, la voiture, l'ordinateur, etc.), mais aussi sur le devenir même de notre modernité – la machine, devenue un simple objet d'usage sujet à la détérioration, à la corrosion et à la rouille et, en contrepartie, le robot, l'IA, les machines informatiques, les algorithmes, le numérique. De multiples voies se dégagent de ces analyses qui définissent ce dispositif varié et variable par où notre contemporanéité se laisse lire et se situe dans la prolongation critique de la philosophie des Lumières avec Gilbert Simondon, Félix Guattari, Gilles Deleuze, Donna Haraway, Albert Einstein, Werner Heisenberg, Walter Benjamin, Vilém Flusser, Stéphane Vial, Françoise Lavocat.

Les études de la section « littérature, art et philosophie des époques classiques » abordent à travers le prisme de la modernité la question de l'homme et la machine de façon. Sándor Albert mène une enquête philosophique passionnante sur

la personnalité controversée de La Mettrie dont il examine l'ouvrage principal, *L'Homme-machine*, ainsi que la prétendue réfutation de cette œuvre, *L'Homme plus que machine*, et soutient l'hypothèse que l'auteur de cette dernière est aussi La Mettrie. À partir d'un tableau de Chardin, représentant une femme à la serinette, Katalin Bartha-Kovács réfléchit sur les vertiges de l'imitation artistique pour montrer la perméabilité des frontières entre sciences et arts au XVIII^e siècle. Analysant les notions d'imagination, de mélancolie, de rêve et de progrès, Luca Rausch-Molnár s'intéresse aux rapports complexes qu'entretient Baudelaire à l'art de Watteau et à la photographie ; il s'avère que le mépris de Baudelaire pour la photographie est en effet intimement lié à la réflexion du poète sur la peinture. À l'exemple de trois jardins bien spécifiques des siècles classiques, Katalin Bódi se penche sur l'apparition de la machine dans la construction de ces jardins, en mettant en exergue l'horticulture comme forme esthétique au cours des XVII^e et XVIII^e siècles. Ramona Malita interroge la temporalité relative à l'agencement homme-machine dans *Le Tour du monde en quatre-vingts jours* de Jules Verne.

Aussi les relations entre l'homme et la/les machine(s) ont-elles toujours préoccupé les chercheurs en sciences humaines et sociales. De la machine-outil de la vie quotidienne à la machine-horreur de la guerre, nombreuses sont les représentations et les approches de l'influence que la machine exerce sur la vie des hommes. Les six études réunies dans la section « culture, civilisation, histoire » ouvrent, avec Géza Szász, Dorottya Mihályi, Eszter Turai, Velemir Mladenović et Krisztián Bene, de nombreuses perspectives dans l'interprétation de ces liens privilégiés. On remarque alors que le développement technique des trois derniers siècles, nous propulsant des attelages à chevaux aux bateaux à vapeur, aux chars blindés et à l'omniprésence de l'ordinateur, contraint le chercheur, philologue et historien, à repenser non seulement la manière d'approcher les sources mais aussi la nature de celles-ci et sa propre position lors de leur exploitation. Qu'il s'agisse de l'appareil photographique, révolutionnant (ou non) l'illustration des récits de voyage, du train, du paquebot et de l'automobile permettant une traversée plus rapide des espaces (et donc favorisant par là même une perception inédite), la question reste ouverte et toujours d'actualité : les nouvelles technologies, la mécanisation de notre vie ont-elles dénaturé ou bien amélioré notre existence ?

En linguistique, le rapport entre l'homme et la machine peut être envisagé sous des angles variés : du point de vue du linguiste qui se sert d'instruments pour étudier certains aspects du langage, de celui du traducteur dont le travail est assisté par l'ordinateur, du point de vue des multiples usages que l'on fait de la machine pour communiquer, sans oublier les potentialités qu'offre le système lexical d'une langue pour désigner des machines existantes... ou fictives.

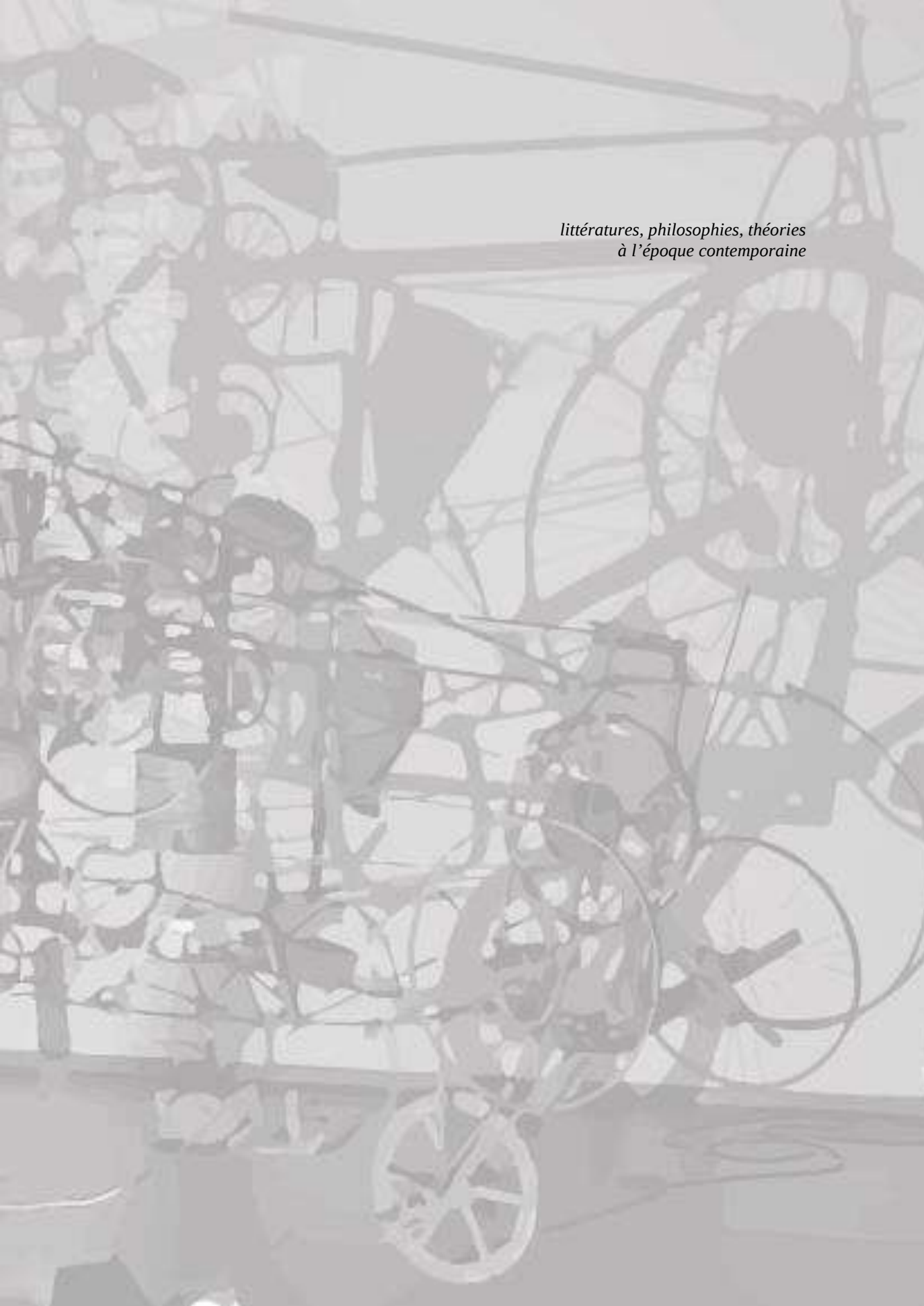
L'article d'Ildikó Farkas, traductologue et traductrice expérimentée, présente les résultats d'une enquête menée auprès de traducteurs sur leurs expériences concernant les outils de traduction assistée par ordinateur. Ces résultats sont surprenants dans la mesure où ils semblent assombrir quelque peu l'image positive diffusée par les développeurs et distributeurs de ces mêmes outils.

La contribution de Márton Gergely Horváth, ainsi que celle de Petra Kónya, mettent la machine au service du linguiste. Instrument privilégié des analyses pho-

niques et prosodiques, le logiciel Praat permet de mesurer et de visualiser les phénomènes acoustiques de la parole. Il joue un rôle essentiel dans les investigations menées par Márton Gergely Horváth sur le rapport entre la réalisation prosodique et les propriétés pragmatiques d'un type particulier de dislocation à gauche du français. Quant à l'étude de Petra Kónya, elle illustre les possibilités de l'emploi du logiciel Praat en phonosyllabique, à travers l'analyse de certains traits prosodiques du discours politique.

Spécialiste de l'argot et passionné de la littérature populaire, Dávid Szabó nous dévoile la richesse de l'imagination de Boris Vian pour nommer des machines inexistantes, tout en expliquant les mécanismes langagiers qui sont à l'origine de ces innovations lexicales. La machine, c'est aussi une source d'inspiration pour Renaud, « grand classique » de la chanson populaire française et promoteur authentique de l'argot.

Zsuzsanna GÉCSEG, Timea GYIMESI, Katalin BARTHA-KOVÁCS, Géza SZÁSZ



*littératures, philosophies, théories
à l'époque contemporaine*

Machines, comment ça marche ?¹

Introduction

La technique est bien loin d'expliquer ce qui est en question quand on parle de machine, puisque sous ce terme, Guattari essaie de préciser comment marche un agencement, ce type d'agencement qu'il appelle machinique. Bien entendu, le premier type de machine auquel nous pensons concerne ces dispositifs matériels fabriqués, les machines au sens courant, individus techniques que nous distinguons des outils, actionnés par la force musculaire humaine, alors que nos machines industrielles sont elles-mêmes porteuses d'outils par automation, régulant leur temporalité et leur énergie dans la répétition de leur production de travail.

Lorsqu'on définit ainsi les machines techniques, on en fait des artefacts plus complexes que l'outil, sur une lignée évolutive de la culture qui conduit à notre industrialisation capitaliste intégrant le calcul au technique (ingénierie). Rompant avec l'ustensile animé par l'énergie motrice et informationnelle du geste humain, la machine technique « combine des éléments solides fonctionnant sous contrôle humain pour transmettre un mouvement et exécuter un travail² », en captant une énergie de type biologique ou naturelle. Il n'y aurait à ce compte de machine qu'à l'âge industriel du capitalisme.

Ce concept de machine technique enkyste toute une conception de l'évolution, menant des premiers outils hominiens vers les machines industrielles. Guattari refuse cette conception linéaire de l'histoire, qui, sous couvert d'universel, exprime la justification coloniale d'une domination européenne.

Individus techniques et agencement machinique

Ainsi, la machine ne concerne plus un sous-ensemble de la technique, et certainement pas un progrès technique vis-à-vis de l'outil. C'est la problématique de la technique au contraire qui est placée sous la dépendance des « machines », au sens où Guattari l'emploie : la machine est préalable à la technique au lieu d'en être l'expression. En s'appuyant sur les historiens et sur les philosophes de la technique comme Leroi-Gourhan, Détienne, Mumford ou Simondon, Guattari indique qu'un individu technique, outil ou machine, un marteau, un avion, ne peuvent pas être étudiés isolément, sans prendre en considération le milieu d'individuation qui les englobe et les fait fonctionner. Nulle machine ou outil technique n'a d'existence par soi-même, car ces

¹ Cet article est la reproduction autorisée par son auteure de son article paru dans *Chimères*, 2012, n° 77, 35-46, [En ligne] <https://www.cairn.info/revue-chimeres-2012-2-page-35.htm>. Consulté le 12 janvier 2021.

² Selon la définition cinématique de Reuleaux, directeur de l'Académie industrielle de Berlin, auteur en 1875 de *Cinématique. Principes fondamentaux d'une théorie générale des machines* (trad fr. 1877).

artefacts ne fonctionnent que dans un milieu d'individuation agencé, qui en forme la condition de possibilité : pas de marteau sans clou, et donc interaction entre une multitude d'objets techniques permettant la fabrication des marteaux et des clous, mais aussi les conditions de leurs utilisations et de leurs usages. Simondon le disait : tout individu technique renvoie ainsi à un système technique associé, qui fonctionne comme une condition transcendante de possibilité.

Cette condition ne se limite toutefois pas au domaine technique, car marteau et clou supposent aussi la main qui tient le marteau pour enfoncer le clou, c'est-à-dire la motricité du geste, la qualification du travailleur, la division du travail dans son ensemble de production, autant d'ailleurs que le mur, bois ou surface dans lequel enfoncer le clou, etc., contexte opératoire d'un devenir du geste moteur dans son territoire existentiel culturel, impliquant son agencement de production spécifique. Il n'y a donc aucune indépendance entre un individu technique et l'ensemble social dans lequel il s'insère. Bien plus, c'est l'agencement social qui détermine la technique, non l'inverse. Détienne le formulait avec netteté : « la technique est en quelque sorte intérieure au social et au mental » (Détienne 1968 : 134). Impossible par conséquent d'analyser le moindre individu technique, marteau ou avion, sans prendre en compte les montages sociaux qui le rendent possible.

Machine, concept opérateur des agencements

Guattari nous convie ainsi à « élargir les limites de la machine stricto sensu » (individu technique) à « l'ensemble fonctionnel qui l'associe à l'homme » (Guattari 1993 : 55), il vaudrait mieux dire aux humains, hommes et femmes socialisés dans des agencements divers. Le concept de machine en sort complètement transformé : il ne concerne plus l'individu technique, mais l'agencement social qu'outils et machines impliquent à titre de condition opératoire. Il sert désormais à définir les conditions de possibilité des mises en œuvre techniques, partant, à expliquer comment les cultures modulent du biologique, du sociopolitique et du matériel dans leurs agencements.

Cette nouvelle conception transversale fait de la machine un concept opérateur visant l'explication des processus sociaux réels, opérateur d'individuation, opérateur d'agencements sociaux.

Lewis Mumford qui, le premier, intègre le terme de machine à l'analyse des sociétés, proposait le concept de machine humaine collective pour analyser les prouesses architecturales des sociétés préindustrielles de l'âge du cuivre, qui drainent d'énormes quantités de travail humain dans des machines collectives. Ces machines débordent les individus techniques, puisqu'elles définissent l'organisation du travail selon une « machine sociale » qui agence des humains au même titre que des matériaux et d'autres vivants pour effectuer ce travail (les grandes réalisations collectives) sous contrôle humain, pouvoir qui s'exerce sous forme motrice coercitive (gardes, soldats, etc.) par transmission neuromotrice d'information (impliquant écriture, corporations de scribes transmettant les ordres, du sommet à la base). Avec Mumford, le dispositif social apparaît comme une machine à information, transformant l'énergie musculaire en travail social au prix d'une division du travail dont l'incroyable différentiel dissipe, sous forme d'inégalité, de grandes quantités d'énergie.

Deleuze et Guattari retiennent de Mumford l'extension du concept de machine au social, mais l'élargissent à des types d'organisation auxquels la notion de travail reste étrangère, parce qu'elles n'en présentent pas les conditions étatiques de division en classes. Les sociétés dites sans État, étudiées par Meyer Fortes, Evans-Pritchard ou Pierre Clastres, présentent des machines sociales différentes, mais tout aussi opératoires. Les machines sont donc sociales avant d'être techniques, non seulement parce que tout individu technique renvoie à des machines sociales, mais aussi parce que le concept de machine permet d'intégrer la dimension marxienne de l'analyse des modes de production réels aux conceptions structurales du social, en ethnologie, sociologie ou en histoire. Pris sous cet angle épistémologique, le concept de « machine » ne propose rien de moins qu'une réforme des sciences sociales, selon une méthode philosophique qui ouvre les structures symboliques ou logiques sur des modes réels de production. Machine, en ce second sens, définit l'opérativité du social, non en général, mais cas par cas.

Guattari prolonge ainsi les analyses de *Mille plateaux* en distinguant différents types de machines sociales qui correspondent à différents états sociaux, machine néolithique, ou machines d'écriture liée à l'émergence des méga-machines urbaines (Mumford), machines nomades impliquant la collusion de machines métallurgiques et de machines de guerre, machines capitalistiques. Le concept de machine définit donc un agencement machinique, social et historique, agencement d'énonciation et agencement machinique de corps, qui concerne l'opérativité d'un fonctionnement social singulier. La machine embraye sur une philosophie de l'histoire inédite, empirique et non linéaire, et sur une philosophie politique qui refuse de couper la théorie de ses conditions sociales d'effectuation. Elle réclame aussi une conception de l'interaction entre pensée et matière comme coupure de flux, et une conception sociale de l'individu désirant, « machiné », non plus solitaire, que Guattari nomme « machine désirante ».

Les six composantes machiniques

Dans *Chaosmose*, Guattari s'essaye à construire ce concept de machine, en proposant au moins six composantes simultanées, qui concourent ensemble à la définir (Guattari 1993 : 55). Les trois premières concernent plutôt l'individuation actuelle, tandis que les dernières relèvent des modes de subjectivation, selon cette distinction systématique, qui différencie l'individu des modes de subjectivation collectifs, en grande partie inconscients, qui le transforment en sujet.

Comme première composante, Guattari considère les « composantes matérielles et énergétiques ». Son parti pris matérialiste le pousse à prendre en compte avant tout cette condition d'actualisation empirique, et en physique post-einsteinienne, la matière se constitue d'énergie.

La deuxième composante s'intéresse aux sémiotiques, noétiques, plus que mentales, qui entrent dans la fabrication du moindre individu technique. S'agissant de notre technologie industrielle, ces « composantes diagrammatiques et algorithmiques », plans, formules, équations, calculs, sont impliquées dans toute fabrication. Une machine industrielle technologique ne se résume jamais à ses composantes maté-

rielles. Elle implique des données noétiques complexes, comprenant calcul, programmes, algorithmes qui font de toute machine technique industrielle un objet théorique. Ces machines technologiques requièrent en effet des travaux d'ingénieurs, non seulement dans les calculs, équations effectivement mises en œuvre par leur fonctionnement, mais aussi dans la phase préparatoire de leur élaboration, réclamant recherches scientifiques, applications industrielles, laboratoires privés ou étatiques. La machine industrielle s'adosse à une machine scientifique de rendement cognitif, qui capitalise du cognitif depuis l'école élémentaire jusqu'à l'université, selon des arborescences complexes d'enseignement, de recherche, de laboratoires, instituts, compagnies, mais aussi des circuits de financement, crédits de recherche, fondations, investissement économique dans l'éducation, la recherche, la production et la commercialisation, qui permettent non seulement de fabriquer ces artefacts, mais plus encore, de les rentabiliser en produisant des humains capables de les utiliser, et surtout de les acheter...

Il est par conséquent impossible de traiter les machines technologiques en se contentant d'une description cartésienne de la pensée sondant la matière mathématisée. Il n'est pas question ici de pensée individuelle, mais d'un agencement collectif d'énonciation, qui articule toute une civilisation de l'industrie technologique. La pensée pure réclame son analyse sociologique et débouche sur une politique de ses applications industrielles. Donc, mentionner la matière ou l'énergie des machines techniques est peut-être le préalable à leur existence concrète, mais ne suffit pas, car elles engagent aussi des composantes sémiotiques qui sont bien de l'ordre du noétique, et mettent sans doute en jeu une pensée, seulement une pensée qui n'est ni nécessairement consciente, ni même mentale humaine.

Ces codages et applications numériques relèvent en effet du sémiotique, seulement par automation, intelligence artificielle qui n'est ni consciente, ni mentale au sens d'un acte de conscience s'effectuant dans un cerveau humain, mais prise en charge par des moteurs de calcul informatiques, d'autres machines techniques, tant il est vrai que toute machine implique, comme le disait Leibniz, des machines de machines. Le fonctionnement d'une machine, par exemple un avion, réclame, en outre, des sémiotiques discursives diverses, codage écrit, trace plus que parole, plans de montage, grilles d'horaires, diagrammes de fonctionnement, qui incluent aussi du non-discursif (figures, tracés, mesures, etc.) mais aussi des brevets, mode d'emploi, instructions diverses, consignes de sécurité, traités, conventions industrielles et étatiques, législations diverses, etc., qui entourent, permettent, configurent et réglementent ces productions industrielles.

Ces fonctions diagrammatiques et algorithmiques relèvent ainsi du sémiotique, du calcul et du langage, mais ne peuvent être assignées à un auteur individuel, à une individualité humaine qui les penserait ou les produirait en son nom propre. Nous sommes bien loin de Descartes.

Mais troisièmement, se profilent « des composantes d'organes, d'influx et d'humeur du corps humain » (Guattari 1993 : 55). Nous voici ici au plan de l'individuation humaine, de l'individu constitué, vous et moi.

L'organe, dont on pouvait penser qu'il avait disparu avec le corps sans organes, se fait ici organe machinique, clignotant d'influx et d'humeur, non un organe abstrait,

mais un corps en train d'être traversé par les flux précédents du matériel et du cognitif. Ces composantes matérielle et noétique ne s'étagaient donc pas selon une lignée évolutive, la composante énergétique-matérielle servant de soubassement à la composante noétique. Les deux premières composantes ne doivent pas être comprises comme deux étapes qui progresseraient vers une successive mise en forme culturelle. Guattari nous invite, au contraire, à découvrir leur « hétérogénèse », c'est-à-dire leur prise en acte, leur mutuelle consolidation.

Voilà en quoi consiste un agencement machinique, lorsqu'il individue un corps singulier, corps humain ou machine technique, dans un agencement collectif d'énonciation et un agencement machinique de corps. Précisément, un tel agencement machinique « consiste », prend une consistance provisoire, en individuant, non de la matière en général, ni de la pensée pure mais cette individuation cérébrale, organe clignotant corporel, qui branche en les coupant flux matériels et noétiques. *Un* organe, sans doute, mais l'organe n'existe pas davantage que la machine au plan de son actualisation seule : vibrant d'influx chimiques et électriques, d'affects, nous nous situons bien au plan du corps sans organes, puisque le cerveau n'est plus centré sur son organisation souveraine, mais ouvert, en prise machinique sur ses influx et ses humeurs.

Les machines, alors, doivent être définies comme ce qui nous relie, et non comme cet individu technique qu'on pourrait saisir de la main, actionner par bouton, levier, manette, écran, ou dans laquelle loger son corps. Machine n'est plus individu technique, mais le concept philosophique opératoire qui explique comment ces trois composantes, matière, pensée, cerveau, peuvent fonctionner ensemble – et rester hétérogènes. Comme l'énonçaient les premier et second principes du rhizome, principes de connexion et d'hétérogénéité, connecter, c'est produire (et non réduire) l'hétérogénéité.

Agencements machiniques, machines désirantes et machines abstraites

Cela ne suffit pourtant pas encore : ces composantes après tout, n'expliquent rien, ou avaient de tout temps été mentionnées : quel philosophe ne cherchait pas à associer matière, cognitif et affectif ? Tout change pourtant dès lors qu'on conçoit leur mode de composition sur un mode machinique. Selon cette nouvelle définition, la machine n'existe qu'au pluriel, comme coupure de flux, machine qui coupe un flux en se faisant couper par d'autres machines, comme on vient de le voir pour le corps, qui coupe des flux matériels et sémiotiques. C'est encore plus net en abordant les trois dernières composantes de subjectivation.

La quatrième composante se compose « des informations et des représentations mentales, individuelles et collectives », formulation qui fait craindre la réapparition de strates d'idéologie ou de sphère communicationnelle dûment critiquées. Il s'agit bien pourtant d'un agencement collectif d'énonciation, qui ne renvoie pas à l'usage individuel de la parole ni de la pensée, mais aux nappes sémiotiques d'informations massmédiatiques, de l'industrie des mots d'ordres sociaux, commerciaux, mais aussi de chaque sphère d'expertise locale, professionnelle, de quartier, amicale, etc. Tout agencement machinique inclut un agencement collectif d'énonciation, qu'il ne faut pas

confondre avec la structure d'une langue parlée (du type français, anglais), ni avec une langue technique, formelle ou savante. Conformément à la critique de la linguistique structurale effectuée dans *L'inconscient machinique* et prolongée dans *Mille plateaux*, on ne peut plus traiter une langue comme une structure close et homogène. La langue n'appartient à aucun d'entre nous et se place plutôt entre nous, comme le plan d'énonciation dont nous ne sommes que les terminaux individuels. Elle n'opère pas comme un système centré sur sa grammaticalité, mais se trouve constamment mise en variation, détraquée par nos usages qui la dévient. Même ainsi définie comme hétérogène, une telle langue reste une abstraction. L'agencement d'énonciation n'est pas d'ordre seulement linguistique, mais sémiotique, mixant des niveaux de langues disparates avec des mots d'ordres, images, fictions, informations et des représentations relayées par l'industrie massmédiate qui nous baigne, mais aussi par tous les discours multiformes, contradictoires auxquels nous sommes exposés et que nous contribuons à diffuser, aussi divers que nos différentes appartenances, privées ou publiques, professionnelles, amicales, locales, amoureuses, sociales, etc. Tous ces discours cacophoniques se précipitent en énoncés, et projettent des modes de représentations, qui norment nos perceptions, nos seuils de tolérance.

Machines désirantes et machines abstraites

Ce plan quatrième d'information et de représentation ne peut pas nous subjectiver sans une cinquième composante : « des investissements de machines désirantes produisant une subjectivité en adjacence à ces composantes » (Guattari 1993 : 55). Ce sont bien nos investissements, composites mais massifs, économiques autant que désirants, qui font consister les composantes précédentes. « Machines désirantes » : le terme machine réapparaît ici, non plus pour qualifier l'agencement collectif d'énonciation, mais comme ce qui permet à un corps individuel humain, le mien, le vôtre, d'être subjectivé par la machine sociale en l'alimentant. Plus de spontanéisme du désir, il est de part en part construit par du codage social, c'est pour cela qu'il est dit « machine désirante », codage sur du flux. Lacan montrait le désir codé par l'inconscient, qui fonctionne comme un langage. Un tel inconscient n'est donc pas privé, mais social et n'est pas familial, ne se construit pas autour des figures parentales de cet individu. Au contraire, Lacan posait l'inconscient en prise avec un mode de subjectivation non individuel, la langue, collective et inconsciente. Mais, avec Marx, contre Lacan, la langue ne suffit pas pour coder l'inconscient. D'abord, toute langue implique un régime de production machinique, non symbolique ou structural : joue ici la polémique contre la structure, qui porte à plein régime contre la théorie du signifiant chez Lacan. Machinique, l'inconscient ne s'exprime pas abstraitement dans des mathèmes abstraits ou une quelconque langue d'inconscient pour spécialistes. Il est au contraire produit, historiquement singularisé, d'un certain agencement social déterminé.

Cette cinquième condition touche la différence si fine et décisive entre terminal individuel et mode collectif d'énonciation qui nous subjective, code nos inconscients et moule nos consciences. Guattari les appelait avec Deleuze dans *Mille Plateaux* des strates de signifiante et d'assujettissement, nous recommandant de nous libérer de nos

inconscients œdipianisés, de nos consciences formatées citoyennes en les considérant comme des codages capitalistiques, non comme des natures humaines.

Mais les agencements collectifs ne peuvent marcher sans ces investissements de machines désirantes, qui « produisent une subjectivité en adjacence à ces composantes » (Guattari 1993 : 55). Il est décisif de noter que la subjectivité intervient ainsi en latéralité, par décrochage : elle n'est pas la somme abstraite de nos machines désirantes, mais bien leur condition que nous pourrions transformer si nous nous y mettions. Socialement produite, artefactuelle, elle agit comme une condition de possibilité toujours ouverte, non comme un résultat causal. Si nos machines désirantes produisent « une subjectivité en adjacence », leur investissement contribuent ainsi aussi à la transformer. Ce rapport ouvert et dynamique, rendu possible par le mode de consistance des agencements machiniques concrets, qu'il s'agisse de machines sociales capitalistiques ou d'autres agencements sociaux, explique pourquoi les sociétés changent.

Pour garantir ce devenir, intervient la sixième composante, la plus décisive sans doute : « des machines abstraites s'installant transversalement aux niveaux machiniques matériels, cognitifs, affectifs et sociaux précédemment considérés » (Guattari 1993 : 55). Elles font donc tenir ensemble les cinq composantes hétérogènes que nous venons d'analyser.

Les machines abstraites se distinguent absolument des machines désirantes. Tout d'abord, elles sont créées, aussitôt que mises en jeu par un agencement concret, comme ce qui le fait tenir, lui donne consistance provisoire. Comme toujours chez Guattari, la consistance procède par déterritorialisation, non par verrou identitaire : les machines abstraites opèrent dans les agencements concrets par pointes de décodage et de déterritorialisation. On aurait tort de les prendre pour une essence, une raison de l'agencement ou une sorte de structure qui s'évapore à partir du réel : d'abord, elles n'ont rien d'éternel, étant précisément à l'interstice des composantes qu'elles déterritorialisent en les mettant en connexion. Présupposées par l'agencement qu'elles expliquent, elle opèrent dans cet agencement comme sa condition de possibilité, ni extérieure, ni antérieure, mais strictement coextensive à son existence empirique.

La machine abstraite n'est donc ni une chose, ni une Idée platonicienne, pas davantage une structure de l'agencement. Transversale aux différentes composantes, elle les entraîne dans un ensemble fonctionnel, qui marche en se détraquant, en se déterritorialisant. Il y a donc autant de machines abstraites qu'on prend en compte d'agencements machiniques. Puisque l'agencement n'est pas donné, pas plus que l'individuation n'est fixée au plan du corps humain mais concerne cette bouteille d'eau autant que mon corps, un cil, ou un électron, la Terre, etc., il en va de même pour la machine abstraite, diagramme d'un agencement. Elle opère à la taille fractale que vous voulez et vous permet, à titre de variable de vos possibilités d'analyse, de vos capacités d'investir la réalité, de produire de nouveaux modes de subjectivité. Chaque agencement considéré engage sa « machine extraite », pointes de déterritorialisation, matières non formées, fonctions non formalisées, qui le font tenir. C'est pourquoi la machine marche en se détraquant.

Paradigme esthétique

Ceci montre à quel point est opératoire le concept de machine par rapport au concept de structure. On pourrait croire que machine ou structure s'équivalent au niveau des machines abstraites mais la structure pense cette machine abstraite comme un système de relations idéales, défini peut-être à même la réalité empirique mais congelé néanmoins sur l'éternité de sa consistance logique, alors que la machine abstraite nous pousse à penser une opérativité qui n'est pas close sur elle-même, ni éternelle, mais donnée dans le cours variable de son opérativité réelle et provisoire. C'est pourquoi, encore une fois, une machine ne marche qu'en se détraquant.

Contrairement à la structure, elle est, dit Guattari, traversée par un désir d'abolition. Il s'agit de devenir, non d'un désir de mort, mystique petit gri-gri du néant qui se néantise. Désir d'abolition n'a de sens mortifère que pour ceux qui se crispent sur le schème d'une identité. Mais lorsque ça fonctionne, ça rate, ça rate toujours, ça rate nécessairement, parce que tout fonctionnement engage la singularité provisoire, aléatoire et contingente d'une force qui s'use en même temps qu'elle s'instaure.

Le ratage est donc décisif pour comprendre l'opérativité machinique. La machine rate en fonctionnant. Elle rate à tous les niveaux de sa structure possible. Ce ratage concerne son opérativité et c'est en cela que Guattari remplace ce qu'il appelle le paradigme scientifique par son paradigme esthétique.

Le paradigme scientifique correspond moins aux actions et aux imaginations de la science réelle qu'à la représentation qu'on s'en fait. Il définit l'opérativité de la science comme la découverte d'une structure explicative, logée dans une éternité qui louche nécessairement du côté du passé, parce qu'elle se donne comme l'essence stable d'une réalité, se suffisant à elle-même. Le paradigme esthétique, ouvert vers l'avenir, conçoit l'explication comme une tentative aléatoire, comme une construction diagnostic. Tandis que le paradigme scientifique voudrait nous faire croire que pour comprendre nos sociétés, notre action politique, nos manières de penser, nous devrions trouver des vérités, le paradigme esthétique, qui ne nous oblige nullement à devenir artistes, à mettre des fleurs dans nos cheveux ni à jouer de la flûte pieds nus, nous engage à penser l'opérativité de nos concepts de manière prospective, aléatoire et détraquée, – pour décider si, oui ou non, ça marche.

UNIVERSITÉ PARIS-OUEST NANTERRE LA DÉFENSE
professeure
asaouvagnargues@gmail.com

BIBLIOGRAPHIE

DÉTIENNE, Marcel (1968). *Problèmes de la guerre en Grèce ancienne*, Jean-Pierre Vernant (éd.), Paris/La Haye, Mouton & Co et EPHE.

GUATTARI, Félix (1993). *Chaosmose*, Paris : Galilée.

Machines et objets techniques chez Jean-Philippe Toussaint à la lumière de la pensée philosophique de Simondon à Guattari

Propos liminaires – de l’objet technique à l’ontophanie numérique

La pensée philosophique a toujours un impact sur la perception que l’on fait du monde. Cette remarque paraît particulièrement pertinente dans le cas de Gilbert Simondon, de Gilles Deleuze et de Félix Guattari qui développent chacun, seul ou à deux, une philosophie « pratique » dont les *a priori* semblent répondre mieux que d’autres aux enjeux de la réalité technique, sociale et esthétique contemporaine, contexte dans lequel la question de l’homme et la machine devrait être posée.

Si la philosophie de la technique de Simondon et la géophilosophie de Deleuze et de Guattari sont malléables, c’est par leur « encyclopédisme » dû à la valeur qu’ils accordent à la pensée de « relation » et, partant, à celle de « penser au milieu¹ », qui veut dire, entre autres, « se placer *au milieu* de ce que la pensée hylémorphique disjoint » (Sauvagnargues 2002 : 182). Au moyen des concepts d’individuation, de devenir, de transduction, de métastabilité, de rhizome, de machine, d’agencement, de modulation, de transversalité, etc., Simondon, et dans son sillage, Deleuze et Guattari entendent envisager le processus dans lequel l’homme s’individue avec son milieu : avec la nature, la vie, la technique, la machine, la culture. C’est à ce titre que Simondon revendique une culture générale pour pouvoir y intégrer le grand oublié de notre culture, la culture technique. À l’opposé de l’objet technique aliéné, l’objet esthétique est historiquement valorisé, il est ce qui constitue notre culture, dans laquelle on se mire, on se reconnaît : « La culture, dit-il, est ce par quoi l’homme règle sa relation au monde et sa relation à lui-même » (Simondon 1989 : 227). Si elle est « déséquilibrée », c’est « [...] parce qu’elle reconnaît certains objets, comme l’objet esthétique, et leur accorde droit de cité dans le monde des significations, tandis qu’elle refoule d’autres objets, et en particulier les objets techniques, dans le monde sans structure de ce qui ne possède pas de significations, mais seulement un usage, une fonction utile » (Simondon 1989 : 10).

D’où la part incontournable des arts dans la construction d’une épistémologie heuristique. Nonobstant, l’objet technique devrait jouir d’une reconnaissance pareille. *Du mode d’existence des objets techniques* désire « susciter une prise de conscience du sens des objets techniques » (Simondon 1989 : 9) et redonner la dignité à l’objet technique en reconnaissant sa part de réalité humaine, voire son humanité ;

¹ Par exemple : Chateau 2017 : 67-70 et Barthélémy 2014a. Le concept de « milieu » permet de renouer la philosophie de Simondon avec celle de Deleuze, ce dont témoigne la recension que Deleuze consacre en 1966 à *L’individu et sa genèse physico-biologique* (Deleuze 2002) où il exprime son admiration pour la pensée simondonienne qui aura une influence indéniable sur sa propre philosophie. Sur cette influence et le concept de milieu voir aussi : Sauvagnargues 2002, 2009.

[...] si la culture n'incorporait pas la technologie, elle comporterait une zone obscure et ne pourrait apporter sa normativité régulatrice au couplage de l'homme et du monde. [...] La culture doit être contemporaine des techniques, se reformer et reprendre son contenu d'étape en étape (Simondon 1989 : 227).

Voilà pourquoi faire appel au travail d'un écrivain, cinéaste, photographe et plasticien contemporain, Jean-Philippe Toussaint, qui définit sa propre modernité par son attention portée aux objets techniques mis en scène dans ses livres et dans tout son travail artistique.

Formuler ce programme sur un horizon plus vaste reviendra à se demander si les arts, en général, et la littérature, en particulier, en ce qu'ils thématisent et contextualisent la relation que l'homme entretient avec son milieu social, technique et mental dans une « écologie » (Guattari 1989) désormais de règle, seront à même de répondre au véritable enjeu de la pensée simondonienne quant à la nécessité de réintroduire l'objet technique à la culture. Ou bien, au contraire, avec et par sa pratique, l'artiste continue-t-il de creuser le fossé entre l'homme et la machine au nom d'un « misonéisme », en profitant, voire en jouant sur la « peur » ou la « honte » prométhéenne de l'homme, préconisant ainsi leur rapport toujours déjà aliénant ? De toute façon, en pointant sur l'ignorance ou le silence de notre culture sur la part d'« une réalité humaine contenue dans la machine » (Hart 1989 : I), Simondon ne cesse de dénoncer ce « facile humanisme » (Simondon 1989 : 9) qui se définit dans l'opposition enkystée entre la culture et la technique, et « qui coupait la culture à la fois de la nature et de la technique » (Barthélémy 2014a : 28).

Si l'usage littéraire peut paraître propice à une interrogation sur l'homme et la machine, investigation de prime abord peut-être insolite, voire tirée par les cheveux, c'est que l'œuvre d'art contemporaine possède certaines qualités de la machine², en ce qu'elle est essentiellement « ouverte » ou, qui plus est, un « *work in progress* » (Guattari 1989 : 30) procédant, tout comme la philosophie technique de Simondon, par induction³. Par ailleurs, technicité et esthétique vont de pair dans la pensée simondonienne, c'est par où l'objet technique, enfermé dans son utilité entre en interaction avec la sensibilité esthétique (Binda 2015 ; Vial 2012). Cette ouverture constituée, à l'échelle de la machine, sa « marge d'indétermination » par laquelle elle reste au milieu d'un « agencement » (Guattari 1991) ouvert à l'information, à l'« action de former », de « donner forme » – pour rappeler ici l'étymologie du mot « information » (Littré 1874). Car, pour Simondon, à l'opposé de l'idée largement répandue, « le véritable perfectionnement des machines » n'est pas lié à « un accroissement de l'automatisme, mais [...] au fait que le fonctionnement d'une machine recèle une certaine marge d'indétermination » lui permettant « d'être

² À propos de *la Recherche* de Proust, Gilles Deleuze dit ceci : « l'œuvre d'art moderne est une machine, et fonctionne à ce titre [...] Pourquoi une machine ? C'est que l'œuvre d'art ainsi comprise est essentiellement productrice, productrice de certaines vérités » (Deleuze 1964 : 175-176).

³ « La méthode simondonienne est un acte extra-langagier. [...] le philosophe des techniques s'échappe de son périmètre philosophique (discursif et rationnel) pour plonger dans une réalité de fonctionnement (celle des objets techniques). [...] Le fonctionnement argumentatif d'une telle méthode est l'induction » (Ferrarato 2018 : 51).

sensible à une information extérieure » (Simondon 1989 : 11). C'est dans la continuité de Simondon, en vue d'une prise de conscience de la réalité humaine dans la machine et, partant, d'une émancipation de la technique au sein de la culture, ainsi que contre ce qu'on appelle à l'envi haine de la machine, technophobie, réification ou fétichisme de la technique⁴ ou encore misotechnie⁵ de la pensée occidentale que s'inscriront le concept de machine de Guattari et celui d'ontophanie numérique⁶ chez Vial ; toutes ces approches semblent particulièrement propices à comprendre la culture de la technique telle qu'elle est à l'œuvre dans le travail artistique de Jean-Philippe Toussaint.

Toussaint et la technicité

En novembre 2019, lors d'une rencontre avec le public de la Librairie Mollat-Station Ausone à l'occasion de la parution de son roman, *La Clé USB*, Toussaint dit ceci :

On est au centre d'une actualité, d'un monde d'aujourd'hui [...] on est au cœur de ce monde d'aujourd'hui. Et moi, comme écrivain, j'ai toujours eu envie de dire quelque chose du monde d'aujourd'hui, de notre monde, de regarder ce qu'il y a autour de nous (Mollat 2019 : 7:54-8:15).

Or, l'attention au contemporain, la volonté d'être en phase avec son monde, ne se résume pas chez lui à un réalisme ambiant ou à un engagement social résolu⁷. La référentialité, surtout réclamée en rapport avec *le cycle de Marie*⁸ quant au décor urbain hypermoderne des mégapoles en Chine et au Japon, ou concernant les outils de communication (téléphone, téléphone portable, smartphone) et les moyens de transport (train, bateau, avion) que les personnages utilisent comme autant d'« individus techniques » pour conjurer la distance physique, enfin bref, cette référentialité, ce prétendu réalisme n'a, dans la tétralogie, qu'une valeur émotionnelle ou mentale, surtout profitable pour l'imaginaire et la fiction. Selon Isabelle Ost, Toussaint « s'inscrit pleinement dans le champ du contemporain » moyennant la « radiographie » (Ost 2010 : 87) de la technique dont ses romans continuent de rendre compte.

⁴ « [...] l'expression d'un imaginaire anxieux construit sur l'angoisse de perdre le contrôle de la société industrielle » (Vial 2012 : 36).

⁵ En relation avec « misoénisme » utilisé par Simondon, le terme « misotechnie » est utilisé par Jean-Pierre Séris, et cité par Vial, pour désigner « la haine moderne de la raison technique » (Vial 2012 : 36).

⁶ « L'hypothèse, c'est qu'une révolution technique est toujours une révolution ontophanique, c'est-à-dire un ébranlement du processus par lequel l'être (*ontos*) nous apparaît (*phaînon*) et, par suite, un bouleversement de l'idée même que nous nous faisons de la réalité » (Vial 2012 : 21-22). Vial se met dans la lignée de Bruno Latour.

⁷ Voir encore l'entretien avec Henry : « Auriez-vous pu raconter l'histoire de *Fuir* dans un autre pays que la Chine ? [...] Non, la présence de la Chine est très importante dans le livre, l'évocation de la Chine est un des thèmes majeurs du livre. Cela me semblait important, pour un écrivain du début du XXI^e siècle, de se pencher sur ce pays qui fascine tant, qui représente le monde qui bouge, qui évolue. Pour moi, la Chine, c'est le contemporain, et un écrivain doit s'intéresser au monde contemporain » (Henry 2009 : 1).

⁸ *Faire l'amour* (2002), *Fuir* (2005), *La Vérité sur Marie* (2009), *Nue* (2013), les quatre livres sont publiés en un volume en 2017, sous le titre de *M.M.M.M., Marie Madeleine Marguerite de Montalte*.

En accord avec ce constat, ajoutons que s'il reste sensible au monde dans son actualité et, par là même, répond aux impératifs de son époque, c'est aussi grâce à la place qu'il assigne à la technique de l'image. Aussi, l'image (photo, vidéo, film, tableau, etc.), au-delà de sa technicité propre, se trouve-t-elle au cœur même d'un projet à la fois technique, technologique, esthétique et artistique dont le site Internet de Toussaint sur <http://www.jptoussaint.com> ne cesse de témoigner.

Avant de regarder comment « ça marche », cette machine toussaintienne, qui fait certainement partie intégrante du travail artistique, revenons sur les quelques objets techniques qui sont chers à Toussaint au point de vouloir les mettre en exergue sous forme de paratexte, comme titre, en hommage peut-être à Robbe-Grillet. Il s'agit de quelques instruments techniques caractéristiques de leur époque, dont les plus remarquables – outre le téléphone⁹ qui apparaît dans sa réalité inquiétante dans chaque livre – sont l'appareil photo dans *L'Appareil-photo* (1989), la télévision dans *La Télévision* (1997) et l'ordinateur (le logiciel) dans *La Clé USB* (2019). Au lieu de proposer une étude exhaustive de ces objets techniques, on ne prendra dans ce travail que le début et la fin de la série, juste pour montrer comment l'impératif simondonien de devoir intégrer dans la culture contemporaine « le contenu de la technique étape par étape » (Simondon 1989 : 227), prend forme aux deux bouts de ce parcours qui n'est évidemment pas encore arrivé à terme. Néanmoins, une linéarité, une ligne évolutive s'y devine qui irait de l'objet technique simple vers un ensemble informationnel beaucoup plus complexe : notre réalité sociale numérique. Cependant, outre le rôle référentiel, de l'ordre d'un « effet de réel » que Toussaint assigne aux nouveaux objets quotidiens à force de vouloir dénoter son époque, ces objets participent, de façon *a fortiori* contrapuntique, d'un usage romanesque en ce qu'ils sont comme autant de « MacGuffin à la Hitchcock » : de véritables machines à produire un « effet de fiction ». Une particularité, s'il en est, nous frappe quant à *La Clé USB* : son protagoniste, Jean Detrez, en tant que professionnel de l'information numérique et expert en prospective stratégique, semble être l'exact contre-pied des autres personnages-amateurs des romans toussaintiens, tous étant, quant à eux, en inadéquation profonde avec la réalité technique, et très loin d'une connaissance scientifique de l'avenir¹⁰.

Cela dit, on se demande s'il n'y aurait pas d'autres fonctions, plus élémentaires, à repérer relativement à ces objets techniques à part celle, *in fine*, référentielle et narrative ; un usage au-delà de la simple ustensilité « technique » et « littéraire » de l'objet matériel, visant, au contraire, le mode d'existence particulier qui lui est propre, son « essence » ? C'est dans cette optique que nous nous pencherons sur la philosophie de la technique de Gilbert Simondon, contemporain de Gilles Deleuze

⁹ « Je partage la phobie du narrateur pour le téléphone portable. Comme individu, le téléphone portable m'angoisse (et je n'en ai pas). Comme écrivain, il me fascine. J'ai réfléchi aux nouvelles possibilités romanesques que permet le téléphone portable, au premier rang desquelles ce que j'appellerais la qualité d'ubiquité, qui m'a permis de construire une scène qui se passe à la fois de jour et de nuit, en France, au Musée du Louvre et en Chine, dans un train de nuit qui relie Shanghai à Pékin » (Henry 2009 : 1).

¹⁰ La connaissance qu'a le narrateur de *La Vérité sur Marie* est caractéristique à cet égard : « je connaissais Marie d'instinct, j'avais d'elle une connaissance infuse, un savoir inné, l'intelligence absolue : je savais la vérité sur Marie » (Toussaint 2017 : 406).

et de Louis Althusser, avant de poursuivre l'étude des machines chez Toussaint. Si notre interrogation sur les objets techniques reste sommaire, c'est qu'elle ne cherche point à s'inscrire dans une recherche philosophique (Barthélémy 2014abc ; Chateau 2014) ou techno-philosophique (Bontems 2015 ; Ferrarato 2018) de l'œuvre simondonien.

Les objets techniques de Simondon

Si l'on en croit les commentateurs, dont Jean-Yves Chateau, « il y a peu d'œuvres philosophiques qui aient accordé une attention aussi décisive à la réalité technique que celle de Gilbert Simondon » (Chateau 2014 : 1). Pourtant, sa pensée est restée relativement peu connue avant la réédition complète de ses œuvres en 2005 et les nombreux colloques qui lui ont été consacrés depuis¹¹. Par opposition aux auteurs très influents de la même époque, notamment Michel Foucault ou Gilles Deleuze, ou d'autres auteurs de la « French theory » (Cusset 2003), Simondon arrive à la philosophie d'un horizon disciplinaire inhabituel, se trouvant à mi-chemin entre science, génie et technologie ; ainsi son vocabulaire défie-t-il l'usage classique de la tradition philosophique¹². La redécouverte « désormais internationale » de sa pensée est due à l'intérêt que notre époque porte pour la technologie. Selon Barthélémy, du « nouvel encyclopédisme » de Simondon, c'est « notre époque » qui « pourra faire bon usage » (Barthélémy 2014b ; 2014c), probablement parce qu'elle est désormais connectée.

Les deux thèses que Simondon soutient en 1958 (Simondon 2013 ; 1989), constituent les deux volets de ce qui deviendra son « ontologie génétique », avec au centre les concepts de « genèse », d'« individuation », et une illustration de cette individuation à partir des objets techniques. *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information* distingue plusieurs « régimes d'individuation », l'individuation consistant « en des opérations concrètes par lesquelles une réalité se constitue » (Debaise 2004 : 101). Cette réalité est à la fois d'ordre physique (matière), vital (vie), psychique (esprit) et psychosocial (société). Aussi le monde se conçoit-il dans un devenir, comme co-émergence des multiples individuations. S'y ajoute, dans la même ligne de pensée, la genèse de l'objet technique comme « élément », « individu » ou « ensemble ». Tenir compte de cette co-émergence serait impossible si l'on continuait de penser l'individuation sur un mode « hylémorphique » comme une « prise de forme » (Simondon 2013 : 39-66). Alors que l'hylémorphisme aristotélicien suppose un rapport de causalité entre la matière (passive, disponible) et la forme, elle-même préexistante à la matière, à une substance, pour Simondon rien n'est substantiel et inengendré, et ce qui émerge ne

¹¹ L'historique de l'édition complète des œuvres de Simondon est connu (Barthélémy 2014a : 25, 243-245 ; Barthélémy 2014b ; Hart 1989 : I-XIV).

¹² Comme le dit Barthélémy : « Simondon n'a pas choisi un vocabulaire simple pour exprimer sa pensée, et la difficulté de lecture de son œuvre est accrue par le sens parfois singulier qu'il donne aux termes choisis » (Barthélémy 2014a : 37). Dans *Le vocabulaire de Simondon*, Chateau souligne le « grain langagier de son expression », témoin de l'unité de son œuvre (Chateau 2014 : 7). Didier Debaise parle de l'invention d'un langage de l'individuation (Debaise 2004).

peut se réduire à ce dont il émerge, il y a donc genèse de toute chose. Comme c’est « à partir des critères de la genèse que l’on peut définir l’individualité et la spécificité de l’objet technique » (Simondon 1989 : 22), une rupture s’opère avec des conceptions classiques de la technique, avec toute la pensée occidentale¹³ : entre autres, la conception hylémorphique de la *Métaphysique* d’Aristote, revendiquant la supériorité de la *phusis* sur la *tekhnê*, ou la conception utilitaire de la technique à la Heidegger qui prend l’ustensialité (Simondon 1961 : 74) de l’objet technique pour sa vérité non technique.

Selon Simondon, la culture transforme l’objet technique en objet d’usage, alors que son « essence », on l’a vu, ne réside nullement dans son ustensilité, mais dans le fonctionnement. Cela dit, « un objet est un objet technique s’il fonctionne » (Ferrarato 2018 : 15) ; et son fonctionnement (et non pas sa fonctionnalité), c’est sa genèse¹⁴, son individuation, un processus de concrétisation¹⁵. Comprendons donc la différence qui existe entre, d’un côté, l’objet « fermé », l’objet d’usage qui stérilise le rapport à l’objet et, par là même, favorise l’inculture : ce sont « des éléments techniques », des pièces détachées standardisées qui sont des « objets techniques infra-individuels [...] ne possédant pas de milieu associé » (Simondon 1989 : 80) ; et de l’autre, l’objet « ouvert » (« individu technique », « ensemble technique ») dont la technicité (le fonctionnement avec son milieu) est apparente. On comprend avec Simondon que l’homme n’est pas marginalement concerné par la technique : la technicité est « un mode d’existence essentiel » de l’homme. La « réforme notionnelle » inaugurée par Simondon – et poursuivie à d’autres échelles par Deleuze et Guattari – subvertit les alternatives classiques, celles qui opposent mécanisme et vitalisme, psychologisme et sociologisme (Barthélémy 2014c), et instaure une autre logique, celle de la modulation, de la sensation dont le modèle esthétique pourra éventuellement rendre compte (Deleuze et Guattari 1980 : 614-625 ; Sauvagnargues : 2002). À ce survol sommaire de la philosophie technique de Simondon, suivront les deux lectures relatives aux deux objets techniques toussaintiens, l’appareil photo et l’ordinateur.

L’appareil photo toussaintien

Voici un élément de réponse de la part de la philosophie technique de Simondon pour mieux comprendre le rôle que l’appareil photo joue dans le roman éponyme de Toussaint, qui s’inscrit dans la lignée de ses romans « minimalistes » inaugurée par *La Salle de bain* en 1985. On s’attend ici, vu la filiation avec le Nouveau Roman et

¹³ La lignée de Weber, Heidegger, Habermas, Ellul (Blondeau 2004).

¹⁴ « L’objet technique est ce dont il y a genèse » (Simondon 1989 : 20).

¹⁵ Comme Chateau dit dans sa présentation de *Sur la technique* : « Il faut distinguer *fonctionnement* et *fonction* (ou fonctionnalité) : pour qu’un objet puisse réaliser une fonction (avoir une fonctionnalité), il faut qu’il fonctionne. Ce qui fait qu’un objet est technique, c’est son être propre, c’est-à-dire les conditions de son fonctionnement [...], et non pas d’abord la manière dont il peut être utilisé et utile, y compris économiquement, ni la manière dont il est envisagé dans les diverses représentations et attitudes sociales ou psychosociales, dont l’importance est décisive, au demeurant, pour décider de sa production, de sa commercialisation, de son obsolescence » (Chateau 2014 : 6).

en particulier avec le Robbe-Grillet¹⁶ des *Gommes* ou de *La jalousie*, à une histoire qui se développe autour d'un appareil photo, ce dernier incarnant l'individu technique détaché, un objet d'usage destiné à enregistrer la réalité dans sa fidélité la plus parfaite. Si cet objet est déconcertant tel qu'il apparaît dans ce roman, c'est qu'il n'y occupe pas la place centrale que lui lègue le titre. Ou du moins pas comme on s'y attendrait. L'apparition de cet objet plutôt marginal semble accidentelle, voire fortuite, liée à une série d'imprévus¹⁷, et c'est en tant que tel qu'il fait figure d'*objet ouvert*, propice à un co-fonctionnement avec son milieu, permettant *in fine* de s'interroger sur la part de la fiction dans la construction de la réalité, et vice versa. Paradoxalement, c'est par là, en ce qu'il n'est pas fonctionnel, mais qu'il fonctionne simplement, que cette place privilégiée, en tête du livre, lui sera dédiée.

L'*incipit* tient lieu, comme le dit Toussaint dans un entretien accordé à Laurent Demoulin en 2007, d'un « manifeste » : un « programme [...] radical » et « impertinent » en faveur d'« une littérature centrée sur l'insignifiant, sur le banal, le prosaïque, le "pas intéressant", le "pas édifiant", sur les temps morts, les événements en marge » (Demoulin 2007 : 135-136). Mais, en fait, il est beaucoup plus que ça. Il est l'exposition d'une méthode d'investigation qu'un narrateur à la première personne applique à la réalité, et dont le roman serait la démonstration à la fois *théorique*, par le biais du « problème d'échecs qu'avait composé Breyer » (Toussaint 1989 : 49), et *pratique*, par le biais de l'appareil photo et de la photographie (les photos d'identité à fournir à l'auto-école pour les formulaires) ; les deux se référant, en véritable corollaire, au travail de l'écriture proprement dit, ce qui vaut, à elle seule, pour une confirmation de la méthode. La démarche qui résulte du combat avec la réalité – tel que revendiqué en guise d'aphorisme à la Beckett « [...] dans le combat entre toi et la réalité : soi décourageant » (Toussaint 1989 : 50) – a l'avantage de créer un rapport tout autre avec elle, un rapport à même de conserver celle-ci dans un état *métastable*. L'appareil photo en tant qu'objet technique individué (et ouvert) participe bien de ce projet. Quant au défi pour Toussaint, il s'agit d'expérimenter une langue susceptible de dire la métastabilité irréductible de la réalité, même si cet état tient plus des « formes en mouvement » que des « mots » (Toussaint 1989 : 125). Mais qu'est-ce que la métastabilité ? Et qu'est-ce que l'appareil photo aurait à voir avec cet état ?

Le concept de métastabilité, intimement lié à l'individuation, désigne « un état qui transcende l'opposition classique entre stabilité et instabilité » (Barthélémy 2014a : 216). Selon Simondon, au-delà de l'instabilité et de la stabilité (mouvement et repos), la découverte en thermodynamique d'un état loin de l'équilibre permet de penser « adéquatement » l'individuation comme un état chargé de potentiels en devenir, tel que, en physique, la « surfusion » ou la « sursaturation » présidant « à la genèse des cristaux » (Simondon 2013 : 26) ou, en jeu d'échecs, « la variante Breyer de l'espagnole fermée » (Toussaint 1989 : 41). Rien d'étonnant par conséquent à ce

¹⁶ En guise d'hommage, *Made in Chine* évoque comment Toussaint apprend le décès de Robbe-Grillet lors de son séjour en Chine en 2008, par l'entremise de Cheng Ton, éditeur de Robbe-Grillet, éditeur et collaborateur de Toussaint.

¹⁷ *Made in Chine* se focalise sur l'imprévu en y voyant un élément constitutif de la fiction.

que l'incohérence et le désœuvrement général gagnent cet univers romanesque faisant fi à la logique formelle : celle-ci visant à enchaîner les événements dans une relation de cause à effet, les poussant vers une prise de forme de type hylémorphique. Quelle est la différence ? Alors que dans un monde individué selon le schéma hylémorphique, le projet initial du narrateur d'« apprendre à conduire » pourra, de toute évidence, aboutir ; dans cet univers, au contraire, tout a l'air aléatoire¹⁸, voire inopérant, ce qui rend difficile l'avancement de l'intrigue et surtout malaisée la clarification de la situation. Tout y reste flou, à commencer par les personnages, si l'on tient à ramener les événements à une réalité mimétique, individué : d'où aussi la peine à déchiffrer le réel mobile du narrateur, l'ordre de ses actes, le véritable rôle des déplacements réalisés seul ou avec Pascale, en voiture, en train, en bateau ou en avion¹⁹. Par contre, sur l'horizon du concept de métastabilité, ces incohérences disparaissent si bien qu'elles constituent « l'énergie potentielle » qui augmente « l'entropie » (Simondon 2013 : 26), soit la métastabilité du système.

C'est en ce sens qu'il faudrait suivre chaque démonstration *théorique* qui vient du narrateur lorsqu'il constate, dans l'*incipit*, l'irrémédiable incongruité de deux réalités mises en relation au hasard et qui, malgré cette contiguïté, n'entrent point dans un rapport cohérent²⁰ :

C'est à peu près à la même époque de ma vie, vie calme où d'ordinaire rien n'advenait, que dans mon horizon immédiat coïncidèrent deux événements qui, pris séparément, ne présentent guère d'intérêt, et qui, considéré ensemble, n'avaient malheureusement aucun rapport entre eux (Toussaint 1989 : 7).

Ou bien, lorsqu'il applique sa méthode de « fatiguer la réalité » à une olive pour mieux réussir à la prendre avec la fourchette :

[...] et concentrant toute mon attention sur l'olive que je continuais de fatiguer nonchalamment dans mon assiette, lui imprimant de petites pressions régulières avec le dos de ma fourchette, je sentais presque physiquement la résistance de l'olive s'amenuiser. Bientôt [...], l'olive me parut à point, et je la piquai d'un coup sec dans ma fourchette (Toussaint 1989 : 23).

Car « fatiguer la réalité » revient à la faire aimer, la potentialiser, la vivre dans ses devenirs « infinitésimaux » grâce aux innombrables vies qui y sont contenues, et

¹⁸ Le troisième épisode qui s'est passé à la station-service est parlant à cet égard : une voiture tombée en panne, un mécanicien jouant au mikado, et le narrateur qui profite du temps et se rase à côté (Toussaint 1989 : 59-63). Geste qui permet de comprendre comment sursaturer la réalité à la Toussaint.

¹⁹ Même la narration apparemment linéaire s'avère au fil de la lecture un piège soigneusement tendu. Le premier épisode à la station-service avec la jeune femme de l'école de conduite et la fameuse scène de cabine des toilettes, se voit entrecoupé d'un épisode qui relate « la première série de leçon de conduite » d'il y a dix ans. Ce dernier permet au narrateur d'établir un parallèle entre l'itinéraire accompli durant les leçons de conduite et « la variante Breyer de l'espagnole fermée » pour enchaîner celle-là vers l'épisode « des toilettes de la station-service » (Toussaint 1989 : 26-48). De même pour l'épisode de Londres avec Pascale.

²⁰ Signalons ici que la dissonance cognitive qui en résulte ne gêne point les personnages de *L'Appareil-photo*, voire elle est ce qui donne « l'énergie potentielle » de la fiction.

dont on passe à côté. Le travail est toujours celui du fin stratège qui fait exactement ce que Gyula Breyer avait fait dans son *Espagole fermée*²¹, longuement étudiée par le narrateur dans la cabine des toilettes de la station-service :

[...] Breyer faisait montre de la même courtoisie, confinant sagement toutes ses pièces derrière des lignes fermées et préparant des plans d'attaque à très long terme qui, dans un premier temps, consistaient à accroître avec de minuscules raffinements infinis le degré de dynamisme potentiel de ses pièces (et dans un deuxième temps – à massacrer) (Toussaint 1989 : 49).

Des situations aussi ludiques que poétiques s'en découlent (qui ont beaucoup ajouté au caractère burlesque de *La Sévillane*, film que Toussaint réalise à partir de *L'Appareil-photo* en 1992), comme lorsque le narrateur, « traversant [d]es lieux transitoires et continûment passagers », se trouve « idéalement nulle part » (Toussaint 1989 : 102). Ces endroits isolés ou de passage – la cabine de toilettes, de photomaton et la cabine de téléphone (chacune située dans un lieu hautement symbolique, p. ex. au croisement des routes), ou le navire sur l'eau et l'avion en l'air – se montrent particulièrement propices à « penser ». « Car qu'est-ce que penser – si ce n'est à autre chose ? » (Toussaint 1989 : 93) – s'interroge le narrateur-philosophe assis dans la cabine de photomaton, la nuit de leur arrivée avec Pascale à la gare maritime. Penser, ce passe-temps favori éminemment mis en exergue, donne accès à l'état métastable de l'esprit (qui n'est pas sans rapport avec l'*autopoïèse* de Varela).

C'est le cours qui est beau, oui, c'est le cours, et son murmure qui chemine hors du boucan du monde. Que l'on tâche d'arrêter la pensée pour en examiner le contenu au grand jour, on aura, comment dire, *comment ne pas dire plutôt*, pour préserver *le tremblé ouvert des contours insaisissables*, on n'aura rien, de l'eau entre les doigts [...]. Les conditions les plus douces pour penser, en effet, les moments où la pensée se laisse le plus volontiers couler [...] sont précisément les moments où, ayant provisoirement renoncé à se mesurer à une réalité qui semble inépuisable [...] on passe progressivement de la difficulté de vivre au désespoir d'être²² (Toussaint 1989 : 94).

Ces moments d'éblouissement et de sursaturation (ayant paradoxalement lieu la nuit, dans la pénombre, dans l'obscurité) surprennent le narrateur, quand la pensée pense au-delà de ses formes individuées, en se développant en de longues séquences comme dans l'épisode de la cabine téléphonique :

Je pensais oui et, lorsque je pensais, les yeux fermés et le corps à l'abri [...] Je pensais oui, et c'était la grâce toujours recommencée [...] ; et jusque dans mon esprit commençaient s'effacer des traces brûlantes de parades potentielles (Toussaint 1989 : 125-126).

Ces longs moments (« les heures s'écoulaient dans une douceur égale ») invitent à expérimenter sur le vif non seulement le fonctionnement de l'esprit, son incarnation

²¹ La variante Breyer de l'Espagnole fermée se remarque par le coup de cavalier avec la pièce noire au 9^e coup : Cb8 (1. e4 e5 2. Cf3 Cc6 3. Fb5 a6 4. Fa4 Cf6 5. o-o Fe7 6. Te1 b5 7. Fb3 d6 8. c3 o-o 9. h3 Cb8).

²² Nous soulignons.

dans un corps qui s'oublie, son *autopoïèse*, mais à éprouver, comme c'est dit à la fin, une vie « identique à la vie dans ses formes et son souffle », sauf que, devenue lisse et « fluide », elle est aux « formes tremblantes aux contours insaisissables » à même de capter « l'instant présent » (Toussaint 1989 : 125-127) et de comprendre « les deux infinis », l'infiniment petit et l'infiniment grand (Demoulin 2007 : 141), de les déplier, l'un dans l'autre.

Pour ce qui est de la démonstration *pratique* de la méthode, revenons encore sur la photo et l'appareil photo qui la produit. De fait, il s'agit de deux appareils : une cabine photographique (Photomaton) qui sert à faire des photos d'identité et un appareil photographique qui permet « la capture de vues des objets réels »²³. Le narrateur fait usage de ces objets d'abord à Newhaven, à la gare maritime, puis, toujours sur la route de retour à Londres, lors de la traversée de La Manche, au bord du ferry vers Dieppe. Ce qui relie ces deux occurrences, à part les circonstances de voyage avec Pascale et leur proximité temporelle et spatiale, la transition entre les deux étant assurée par les photos encore humides du photomaton que le narrateur, déjà embarqué, garde dans sa poche²⁴, c'est la contingence (l'imprévu) des deux événements et l'état loin de l'équilibre qui les accompagne.

Aussi les photos produites tant par l'un que par l'autre ne semblent-elles pas conformes au critère de la fonctionnalité de l'objet technique individué. Cela dit, l'identité créée par le photomaton s'avère aliénée et irrémédiablement extérieure, à tel point que le narrateur finit par l'étudier « à la lueur du briquet ». La ressemblance n'est donc que symbolique, consensuelle, ce qui fait dire au narrateur : « enfin je souriais, c'est comme ça que je souris » (Toussaint 1989 : 96, 97). Cette photo d'identité humide et poisseuse engagera le narrateur dans une série d'événements rocambolesques, un devenir délirant des plus insensés, la photo étant ainsi à l'origine de la grande fuite (en évident rapport d'anticipation avec *Fuir*) précipitant le narrateur, sur sa ligne de fuite, sur un bateau tout endormi, du pont du navire jusqu'au restaurant libre-service. Là où il « remarqu[e] un appareil photo abandonné » qu'il subtilisera presque à son insu, malgré lui. Toutefois, la préparation et la mise en scène de cet épisode avec toutes les péripéties presque mythologiques, voire initiatiques rencontrées chemin faisant, « traversant des lieux transitoires et continûment passagers » où « plus aucun repère ne vient soutenir l'esprit », ne viennent que mettre en valeur ce moment de « conscience particulièrement aiguë » (Toussaint 1989 : 102) qui verra le petit larcin s'accomplir : geste que la narration mettra simplement en abyme. Pour se débarrasser de cet objet au plus vite, la fuite se reprend à une vitesse vertigineuse jusqu'à ce que le narrateur, ayant pris des photos « en toute hâte », « au hasard » (Toussaint 1989 : 103), et la pellicule terminée, jette l'appareil dans la mer. Une vérité impossible à subir se révèle dans ce drame étrange dont la phrase énigmatique tiendra compte : « Parfois, oui, la mort manquait » (Toussaint 1989 : 106).

²³ Source: https://fr.wikipedia.org/wiki/Appareil_photographique. Consulté le 5 août 2021.

²⁴ « J'avais les mains dans les poches de mon manteau, et je sentais sous mes doigts le contact humide des photomatons que je venais de faire » (Toussaint 1989 : 98).

Or, comme le narrateur constate plus tard : « [a]ucune des photos [...] prises [...] cette nuit-là n'avait été tirée, aucune, [...] la pellicule était uniformément sous-exposée » (Toussaint 1989 : 116). Alors, à quoi bon cette expérience qui, pour ainsi dire, frôlait la mort ? Si ce n'est que pour témoigner de la marge d'indétermination et d'imprévisibilité dont l'objet technique dispose dès qu'il entre en rapport *non aliéné* avec l'homme dans une relation « transindividuelle », dès qu'il cesse de fonctionner automatiquement, bref, dès qu'il cesse d'être un objet d'usage. De toute façon, c'est avec cet appareil jeté dans la mer que le narrateur pense, à bord du Boeing, pouvoir capter la « transparence [...] tant recherchée quelques années plus tôt », transparence qui apparaît dans son évidence devant lui, à portée de la main, derrière les hublots de l'appareil. La photo idéale aurait été ceci : « [...] une photo, une seule photo, quelque chose comme un portrait, un autoportrait peut-être, mais sans moi et sans personne, seulement une présence, entière et nue, douloureuse et simple, sans arrière-plan et presque sans lumière » (Toussaint 1989 : 112). C'est devant le spectacle éblouissant du ciel sur Le Boeing qu'il pense avoir déjà pris cette photo sur le bateau :

[...] c'est sur le bateau que j'avais fait cette photo, que j'avais soudain réussi à l'arracher à moi et à l'instant en courant dans la nuit dans les escaliers du navire, presque inconscient d'être en train de photographier et pourtant me délivrant de cette photo à laquelle j'aspirais depuis si longtemps et dont je comprenais à présent que je l'avais saisie dans la fulgurance de la vie, alors qu'elle était inextricablement enfouie dans les profondeurs inaccessibles de mon être (Toussaint 1989 : 113).

Réalisée « dans la fulgurance », cette photo sous-exposée certes, pourtant bien matérielle, enregistre bel et bien la métastabilité (sans pour autant la donner à voir), alors que les images purement mentales que le narrateur se plaît à « prendre » lorsqu'il pense, la font vivre, cette métastabilité, dans l'esprit, dans une cognition augmentée, étendue. Dans ce contexte, jeter l'appareil se révèle être une critique formulée à l'endroit de l'objet technique *fermé*, lequel, au lieu de multiplier la vie dans ses virtualités²⁵, ne sait que la rendre immobile – « comme on immobiliserait l'extrémité d'une aiguille dans le corps d'un papillon vivant » (Toussaint 1989 : 127).

Les machines informatiques de La Clé USB

C'est précisément trente ans et une révolution numérique²⁶ qui séparent *L'Appareil-photo* de *La Clé USB*. Et durant cette période, non seulement la réalité sociale et technique a connu de profondes transformations avec le développement des machines informatiques et l'essor de l'Internet, mais aussi, en son sein, la littérature a perdu son autonomie héritée de la modernité, y compris sa place privilégiée qu'elle avait au

²⁵ « La notion de virtualité doit être remplacée par celle de *métastabilité* d'un système » (Simondon 2013 : 304). Sur la différence entre imaginaire et virtuel voir Vial 2012 : 182, qui fait appel à André Lalande (1926) pour dire que le virtuel est présent (et non imaginaire) et comme tel, il appartient au réel.

²⁶ Dans la lignée de Bruno Latour, Vial définit la révolution numérique comme « une révolution technologique dans les *objets* » et « une révolution phénoménologique dans les *sujets* » (Vial 2012 : 284). Voir aussi Giraudon 2020.

tréfonds d’une « utopie » (Barthes 1977), dans une intransitivité bien à l’écart de la réalité²⁷. Le contexte philosophique qui cadre notre interrogation s’est toujours montré opératoire pour amorcer et ménager la transition de la littérature vers une réalité sociale, environnementale et technique, tels les tournants spatial ou pragmatique qui impliquent une « révolution de l’agir » (Blondeau 2004 : 95 ; Gefen 2017, 2021). De même, la complexité de la pratique artistique de Toussaint, qui se déploie en filigrane, s’y inscrit pleinement. Or, non seulement la technique détermine notre « être-au-monde », mais aussi « l’acte de percevoir s’apprend à l’aide des techniques existantes » (Vial 2013 : 96²⁸). Il va donc de soi que toute œuvre littéraire prend acte et réagit à la mutation technologique de son époque, sans pour autant s’en ériger en porte-parole. Par conséquent, le travail artistique de Toussaint nous aide, qu’il le veuille ou non, à faire l’apprentissage (« ontophanique²⁹ ») du réel, à faire connaissance de cette réalité augmentée et techniquement incarnée que nos nouveaux appareils nous donnent à percevoir³⁰. Vial a raison de dire que « chaque génération ré-apprend le monde et re-négocie son rapport à ce qui est réel à l’aide des dispositifs techniques dont elle dispose dans le contexte socio-culturel qui est le sien » (Vial 2012 : 177). Et les deux exemples choisis sont édifiants à cet égard.

Par *La Clé USB* inaugurant un nouveau cycle en 2019, on est confronté d’emblée à notre ère numérique où l’objet technique (dont la clé USB) s’inscrit dans un *ensemble* en réseau. Dès les premières lignes, le narrateur nous rappelle combien l’idée d’être connecté, d’être joignable partout et à tout moment grâce aux machines numériques de plus en plus performantes est devenue au fil des années notre nature.

Ne doit-on pas être tout le temps joignable, par téléphone, par mail, par Messenger ? N’est-on pas tenu maintenant d’être localisable en permanence ? N’est-il pas indispensable, quand on voyage, que nos proches sachent à tout moment où nous nous trouvons, dans quel pays, dans quelle ville, dans quel hôtel ? (Toussaint 2019 : 5/109).

Cela dit, au-delà de cette évidente référence au système technique numérique, *La Clé USB*, tout comme les autres livres de Jean-Philippe Toussaint, ne cessent de nous familiariser et mettre en garde contre le « choc perceptif », le « traumatisme » (Vial 2012 : 179³¹) pour mieux les contourner avec la fiction. Rappelons dans cette ligne de pensée, la relation conflictuelle avec le téléphone que les personnages ne cessent de réitérer d’un roman à l’autre, alors que le temps écoulé depuis l’entrée en matière fictionnelle de cet objet technique en 1985, aurait largement permis l’apprentissage du système technique adapté... Or, cette relation reste tout aussi problé-

²⁷ Sur cette crise des humanités, voir à titre d’exemple : Compagnon 2006 ; Citton 2008 ; Gefen 2021.

²⁸ Dans la thèse, cette phrase a pris cette formulation : « l’acte de percevoir s’apprend grâce aux techniques qui donnent le monde de cette époque » (Vial 2012 : 178).

²⁹ « Tous nos objets nous apprennent au monde et participent phénotechniquement, à des degrés divers, au processus ontophanique du réel » (Vial 2012 : 170).

³⁰ C’est dans ce contexte qu’il faudrait réinterroger les écrans, salles de contrôle, moniteurs dans *M.M.M.M.*, autant d’interfaces à mettre en scène la virtualité.

³¹ « Depuis une trentaine d’années, le choc perceptif induit par le numérique est si grand qu’on peut parler sans exagérer d’un véritable traumatisme – au sens neutre (et quasi clinique) du terme – phénoménologique survenu dans notre expérience-du-monde » (Vial 2012 : 179).

matique pour le narrateur de *La Clé USB* qu'elle était pour celui de *Fuir*, mais pour d'autres raisons. Il va sans dire que pour Jean Detrez, ce professionnel de l'information numérique, expert en technologie de *blockchain* et de minage de *bitcoin* au sein de la Commission européenne, il ne s'agit plus de fuir « l'ontophanie téléphonique » au profit ou dans l'espoir d'une « ontophanie du face-à-face » (Vial 2012 : 278), même s'il apprécie à sa juste valeur l'intimité humaine du face-à-face. Par contre, il comprend très vite l'inefficacité de l'appel téléphonique dans l'épisode avec Diane (sa nouvelle ex) où le « oui » de la relation phatique, matérialisé dans la voix de Diane, prend une charge émotionnelle susceptible de virer la situation pragmatique à la dérive, alors que l'analyse phénoménologique de la voix dans laquelle il s'engage pendant plusieurs pages (tant que dure l'appel téléphonique), recense avec acuité les contenus de cette charge émotionnelle³². Sinon, le téléphone est un outil de travail indispensable pour Detrez dont la présence est toujours motivée³³, car en relation avec l'intrigue « noire » du roman et, partant, avec la clé USB que le narrateur va ramasser sur la moquette après un rendez-vous secret et mal foutu avec deux lobbyistes dans un hôtel à Bruxelles.

L'utilité du téléphone, c'est sa fonctionnalité technique, y compris sa connectibilité. Et c'est précisément ce qui est en souffrance dans les épisodes à Dalian et à Tokyo, d'où, encore une fois, l'efficacité fictionnelle du téléphone que Toussaint continue d'investir. Le manque de connexion est d'abord un choix délibéré (mode avion³⁴), calculé par le narrateur pour son « blanc de quarante-huit heures » lorsqu'il part pour la Chine, en véritable enquêteur, à la recherche de l'AlphaMinner 88 qui, selon l'information du code source trouvée sur la clé USB et déchiffrée avec la plus grande précaution, « recelait une backdoor ». On a donc les deux faces de la machine numérique : la machine proprement dite et le logiciel avec sa « porte dérobée » permettant un « accès non autorisé [...] à l'insu de son utilisateur légitime » (Toussaint 2019 : 36/109). Ensuite, ce manque de connexion devient une circonstance fatale que le narrateur (chercheur en prospective stratégique) n'arrive pas à résoudre une fois arrivé à Tokyo, au colloque international *Blockchain & Bitcoin prospects*. Durant ce « blanc » rallongé, à l'écart de toute visibilité numérique, le narrateur tombe progressivement dans un état métastable au fur et à mesure qu'il suit les pistes de son enquête. Le suspense qui le prend, devient une véritable « peur irrationnelle », une anxiété, une angoisse en quelque sorte létale, incompréhensible que le décor sinistre de la mine visitée seul la nuit ne fait que souligner, et le tout épicé le lendemain, cerise sur le gâteau, d'un épisode déconcertant (aux confins d'une réalité onirique, hallucinante) qui met en scène le vol de son *MacBook Air* dans les toilettes de *Dalian Yuan Hotel* dont il aura grand besoin à Tokyo...

³² Voir Toussaint 2019 : 45-47/109.

³³ « [...] le téléphone vibra dans ma poche pour m'annoncer l'arrivée d'un SMS [...] [j]e sentais alors mon téléphone vibrer, je le sentais vibrer contre ma cuisse, il vibrait dans la poche de mon pantalon de façon brûlante, impérieuse, répétitive, quelqu'un cherchait à me joindre » (Toussaint 2019 : 25, 30/109).

³⁴ « Pour ma part, j'avais laissé mon téléphone en mode avion, et je n'avais pas l'intention de désactiver la fonction de toute la durée de mon séjour à Dalian, pour ne laisser aucune trace numérique de ma présence en Chine » (Toussaint 2019 : 53/109).

Je posai mon ordinateur par terre et défis mon pantalon, m'assis sur la cuvette. Je ressentis aussitôt un sentiment de silence et de calme comme je n'en avais plus éprouvé depuis longtemps. À l'abri dans ce lieu clos, je ne bougeais plus. Je ne faisais absolument rien, je savourais l'instant présent. [...] Je ne m'étais pas retiré dans cette cabine depuis deux minutes que les battements de mon cœur s'accéléraient de façon vertigineuse. Je fus saisi d'effroi. Une main apparut devant moi sous la porte, une main abstraite, sortie de tout contexte, qui entra dans mon champ de vision à la hauteur de mes pieds, une main autonome, isolée, qui s'agitait un instant dans le vide, et qui se mit à scruter l'air, à le fouiller, rapide, précise, millimétrée, qui toucha mes chaussures, dont elle tâta furtivement l'empeigne, avant de poursuivre sa route et de rencontrer mon ordinateur, qu'elle se mit à palper sur le carrelage. Et, moi, pétrifié, cloué sur place, incapable de bouger, je vis alors la main refermer le couvercle de mon MacBook Air et le glisser prestement sous la cloison pour s'en emparer. Cela n'avait pas duré dix secondes (Toussaint 2019 : 71/109).

Il va de soi que la conférence qu'il a à donner tourne au cauchemar (dont voici le décor : dédale des coulisses, essais de micro et de lumière, tâtonnement, vertige, trous de mémoire, impossibilité de parler, illisibilité de son écriture, pluie qui tombe, la porte fermée de l'hôtellerie, saut à travers la clôture, tout ce calvaire nous rappelle celui du narrateur dans *Faire l'amour* et dans *Nue*).

À rebours des personnages-amateurs de l'univers toussaintien, tous en quelque sorte « illettrés du numérique » (Ferraro 2018 : 14), Jean Detrez est un professionnel et, en tant que tel, il entretient un rapport plus émancipé avec la machine (cette ouverture étant son « mode d'existence essentiel » selon Simondon), par opposition aux autres qui restent dans un rapport d'aliénation avec elle. Ce professionnel en prospective stratégique comprend les chiffres statistiques, sait calculer avec, modéliser et extrapoler, il déchiffre des codes sources et agit en fonction. Et c'est précisément par là, par son agir qu'il change l'avenir. Il ne sait pas le prédire – « Comment pourrions-nous prédire quelque chose qui n'existe pas encore ? » (Toussaint 2019 : 7/109) –, mais ne cesse d'en modifier le scénario, à savoir le récit fictif « qui décri[ven]t les situations susceptibles de se réaliser dans le futur » (Toussaint 2019 : 9/109). Ainsi compris, l'avenir participe pleinement de ces états métastables que les personnages toussaintiens traversent : c'est aussi la raison pour laquelle le narrateur de *La Clé USB* fait partie, malgré son professionnalisme, de la grande famille des personnages toussaintiens, et tient beaucoup, malgré la différence d'âge, de celui de *L'Appareil-photo*.

Le blanc métastable, ayant révélé la face « noire » de la réalité virtuelle qui est pourtant notre réalité politico-économico-sociale bien réelle (avec la cryptomonnaie, la cybercriminalité, le cyberespionnage industriel et la figure emblématique du hacker, etc.), nous fait entrer par la même « porte dérobée³⁵ » au tréfonds de nos peurs, de nos émotions, autant de virtualités que l'on connaît mal et qui pourtant agit sur notre avenir... Pour ce qui est de la peur irrationnelle, celle que l'on peut encore comprendre à l'échelle humaine, elle est liée, dans la narration, à la mort du père de Jean Detrez, survenue lors de son voyage de retour. Ce que l'on prend d'abord pour

³⁵ « J'aimais beaucoup cette métaphore d'une porte dérobée [...] » (Toussaint 2019 : 36/109).

un roman d'espionnage (ou de néo-espionnage en hommage à Yvon Toussaint, père de Jean-Philippe Toussaint, journaliste et auteur de plusieurs romans policiers, mort en 2013), finit par devenir, de façon parfaitement imprévue, un roman autobiographique des plus intimes, roman de deuil avec une marge infinie de potentialités pour les autres livres du cycle annoncé (dont *Les Émotions* en 2020).

Or, le véritable professionnalisme de Jean Detrez tient à la découverte de la backdoor dans le « code source³⁶ ». Le travail qu'il se donne à faire dans une clandestinité parfaite le rend semblable au « débogueur » qui n'est pas le programmeur ni un utilisateur classique, mais un acteur : un utilisateur qui vise à perfectionner la machine (et interdire le piratage dans un projet éthique). Detrez agit comme ces débogueurs qui testent le Libre (logiciel Libre). En effet, il y a quelque chose que Jimmy, le véritable hacker, le jeune et génial Chinois partage avec lui : c'est l'enthousiasme, l'envie de se livrer à une activité de création qui annonce une nouvelle conception de travail, au-delà du travail aliéné dans lequel sont pris, *in fine*, aussi les employés de la Commission européenne. *La Clé USB* met doublement en cause l'efficacité d'une conception traditionnelle du travail, à travers la figure de hacker (Jimmy) et de l'artiste hacker (Detrez, machine de guerre), ce dernier revendiquant une filiation claire avec l'artiste, Jean-Philippe Toussaint. Vial appelle la philosophie contemporaine à un « enthousiasme pour l'imprévisibilité créatrice de l'avenir » (Vial 2012 : 42), enthousiasme que l'art n'a jamais oublié d'exploiter et de créer. D'où encore une fois l'importance du « paradigme esthétique » (face au paradigme scientifique) esquissé dans le concept de machine par Guattari.

Tandis que le paradigme scientifique voudrait nous faire croire que pour comprendre nos sociétés, notre action politique, nos manières de penser, nous devrions trouver des vérités, le paradigme esthétique qui ne nous oblige nullement à devenir artistes, à mettre des fleurs dans nos cheveux ni à jouer de la flûte pieds nus, nous engage à penser l'opérativité de nos concepts de manière prospective, aléatoire et détraquée, – pour décider si, oui ou non, ça marche (Sauvagnargues 2012 : 46).

En guise de conclusion : Toussaint machinique

Ayant examiné le fonctionnement de quelques objets techniques chez Toussaint, reprenons le concept de machine à la Guattari, pour montrer comment le fonctionnement machinique devient chez Toussaint un modèle épistémologique censé pouvoir penser l'art, dans la lignée de Simondon, de Deleuze et de Guattari, au carrefour même d'une triple articulation autopoïétique du social, de la technique et de la psyché, comme une « machine abstraite », comme une « hétérogenèse ».

Pour conclure, voyons donc, comment « ça marche », ou plutôt comment ça continue de marcher ? Avec Simondon, Mumford et d'autres (Sauvagnargues 2012 : 38), et dans la continuité des machines montées avec Deleuze de *L'Anti-Œdipe* à

³⁶ « J'eus alors accès, sur mon ordinateur, au "code source" du prototype, c'est-à-dire au texte qui présentait les instructions de programme. Ce code source, écrit en langage de programmation, était certes sibyllin et impénétrable, mais ce n'était pas du code binaire, il était lisible par un spécialiste, et même pour le profane éclairé que j'étais [...] » (Toussaint 2019 : 35/109).

Mille plateaux via Kafka. Pour une littérature mineure, incitant Deleuze à revenir sur son *Marcel Proust et les signes*³⁷, le Guattari de *L'hétérogenèse machinique* entend « élargir les limites de la machine *stricto sensu*, à l'ensemble fonctionnel qui l'associe à l'homme » (Guattari 1991 : 79). La machine se comprend alors comme un « agencement machinique » allant « bien au-delà de la machine technique » (Guattari 1991 : 79) dont les différents modèles traditionnels (mécaniste, vitaliste, ontologique, cybernétique et systémique) font l'objet d'une critique radicale³⁸. Dans son étude magistrale, Anne Sauvagnargues voit la machine avec Guattari comme un modèle épistémologique : un « concept opérateur visant l'explication des processus sociaux réels, opérateur d'individuation, opérateur d'agencements sociaux » (Sauvagnargues 2012 : 37). C'est dans ce contexte qu'il nous semble opportun de situer le travail artistique de Toussaint cinéaste, photographe, plasticien ou « designer », si on comprend avec Alexandre Vial que le numérique fait de tout un chacun le designer de son propre univers (Vial 2012 : 284).

Le projet d'exposition *Livre/Louvre* est exemplaire à cet égard. D'abord, c'est un « hommage visuel aux livres » (Toussaint 2012 : 18) dans lequel Toussaint s'interroge sur les extensions possibles du livre (en général et des siens en particulier). En réunissant et revisitant à l'occasion « tout ce que [il] fai[t] depuis des années, c'est-à-dire à la fois le livre, l'image, la photographie, les arts plastiques, le cinéma » (Toussaint 2012 : 18), il se propose de créer un espace dans lequel les interactions multimédiales, visuelles, auditives, tactiles, mentales et cognitives se mettent ensemble dans un « agencement collectif d'énonciation ».

Dans un agencement concret, comme l'exposition *Livre/Louvre*, ce sont des machines abstraites qui se mettent « transversalement » en place, par déterritorialisation, comme les créations web enregistrées dans la foulée de la préparation de l'exposition et que l'internaute visitant le site de Toussaint a le loisir de visionner. Si l'on démonte cette machine, on y trouve, à côté des tableaux du Louvre, des photos exposées, des citations, l'installation des livres de la collection Rothschild, *Mardi au Louvre* ; le tableau vivant fait avec « quelques amis écrivains » venant « au hasard » pour y monter ensemble le célèbre tableau d'Henri Fantin-Latour, *Hommage à Delacroix* (1864) ; ou le tournage proprement dit d'un des fragments de *Fuir*, lorsque

³⁷ *Marcel Proust et les signes* est un livre qui, après la première publication en 1964, sera remanié et publié sous le titre de *Proust et les signes* encore à deux reprises. En 1972, une deuxième partie (« La machine littéraire ») est ajoutée à la première, en 1976 une conclusion (« Présence et fonction de la folie ») (Deleuze 1964 : 125-219).

³⁸ Guattari expose son modèle épistémologique généralisé appelé « une conception créationniste de la machine » contre le modèle mimétique d'Aristote, celui mécaniste d'un Descartes, vitaliste de Spengler et ontologique de Heidegger. Dans son étude, il s'intéresse plus aux modèles cybernétique de Wiener (avec qui Simondon était également en dialogue) et systémique de Varéla, dont il retient, contre le signifiant tenu pour une « catégorie unifante » par les structuralistes, le concept d'autopoïèse. « Ils [les structuralistes] ont postulé une traductibilité générale signifiante de toutes les formes de discursivité. Mais, ce faisant, n'ont-ils pas méconnu la dimension essentielle d'une autopoïèse machinique ? [...] Ce noyau autopoïétique de la machine est ce qui la soustrait à la structure, l'en différencie, lui donne sa valeur. [...] La différence apportée par l'autopoïèse machinique est fondée sur le déséquilibre, la prospection d'univers virtuels loin de l'équilibre » (Guattari 1991 : 82).

Marie, en l'occurrence l'actrice Dolores Chaplin³⁹, ayant appris la mort de son père, quitte le musée en courant tout au long de la grande galerie du Louvre. Aussi s'ajoute à cette série déterritorialisante, le projet *Ils lisent* avec les huit films qui montrent les personnalités invitées⁴⁰ s'installant dans la « cabine de douche expérimentale », chacune avec un casque d'électrodes sur la tête pour détecter « ce qui se passe dans leur esprit pendant qu'ils lisent⁴¹ ». Mais les modulations machiniques ne s'arrêtent pas là, à ce stade préparatif. Aussi les visiteurs qui entrent et peuplent les enceintes modifient-ils largement le degré de sensibilité de cette machine avec leurs propres « devenir », avec leurs propres subjectivations. D'où le constat d'Anne Sauvagnargues selon lequel « le terme machine réapparaît ici [...] comme ce qui permet à un corps individuel humain, le mien, le vôtre, d'être subjectivé par la machine sociale en l'alimentant » (Sauvagnargues 2012 : 43).

C'est dans ce contexte que s'inscrit l'ambition de Toussaint d'explorer les hors scènes, marges et plis, de ses propres livres. Les exemples sont légion. Parmi les plus compliqués – au-delà des adaptations plus ou moins libres de *La salle de bain* par John Lvoff en 1989 ou *La Sévillane* –, rappelons *Trois fragments de Fuir* (Louvre/Chine/Elbe), courts-métrages tournés à des dates différentes⁴² à partir de *Fuir* ; ou la captation musicale et visuelle de *M.M.M.M.*, montée en scène par The Delano Orchestra, basée sur certains passages de la tétralogie. Aussi ce caractère essentiellement processuel de la démarche toussaintienne se laisse-t-il deviner dans le projet *The Honey Dress* en 2015, une vidéo tournée en Chine à partir du prologue de *Nue*, et qui servira de matière à un « Making-of » romancé en 2017, *Made in China*.

On dirait que le cinéaste prolonge et module le travail de l'écrivain grâce à la machine, si bien que la modernité de Toussaint tient aussi à ce devenir habilement orchestré des textes en des agencements inter- et multimédiaux. Toujours est-il que le noyau littéraire sert d'interface aux autres formes artistiques, et les multiples déterritorialisations inhérentes aux machines abstraites ne font qu'affirmer le caractère éminemment littéraire de ses œuvres, en ce qu'elles fécondent, après-coup, le texte original⁴³. Cela dit, il y a dans chaque livre de Toussaint un potentiel d'image apparemment inépuisable : scènes, gestes, détails insignifiants ou passés sous silence, une double ligne superflue par où déferle l'imaginaire créatif. Ces

³⁹ Tout un univers se crée autour de la machine-Toussaint auquel appartiennent Tom Novembre – qui incarne le personnage principal dans *La salle de bain*, film de Lvoff, et apparaît dans *Monsieur, La Sévillane* et *La Patinoire*, films de Toussaint – et Dolores Chaplin qui joue aussi le rôle de l'actrice dans *La Patinoire* en 1999.

⁴⁰ Tom Novembre, Pierre Bayard, Jean Echenoz, Emmanuel Carrère, etc.

⁴¹ Voir sur le site de Toussaint en ligne : <http://www.jptoussaint.com/livre-louvre.html>.

⁴² « Présenté dans le cadre du festival « Travelling » à l'espace Louis Vuitton à Paris en 2008, ce court-métrage adapte la scène centrale de *Fuir*, une scène de fuite pure, rythmée, exacerbée, à trois, la nuit, sur une moto. Les raisons de la fuite importent peu, tout comme l'endroit que les personnages tentent de gagner. On est immédiatement avec eux au cœur même de la fuite » (Henry 2009 : 1).

⁴³ « Je suis un écrivain visuel, plutôt que cinématographique. Dans mes livres, je crée des images, mais ces images ne sont pas physiques, elles ne sont pas faites, comme au cinéma, avec des comédiens, avec de la pellicule et de la lumière, ce sont des images mentales, faites de mots, de verbes, d'adjectifs et d'adverbes, ce qui est éminemment littéraire » (Henry 2009 : 1).

éléments sont là, dans leur virtualité, comme autant de « marges d’indétermination » pour annoncer l’avenir, le devenir des textes.

Toussaint, excellent stratège digne de Gyula Breyer, affirme dans un entretien qu’il accorde à Philippe Lançon lors de la parution de *Les Émotions*, deuxième volet du nouveau cycle après *La Clé USB*, qu’il « adore [l’]idée de préparer, très en amont, un effet qui ne se révélera que trente ou cinquante pages plus tard » (Lançon 2020). De même pour ces éléments « machiniques » qui viendront à tenir ensemble tant en amont qu’en aval toute l’œuvre (à venir) de Jean-Philippe Toussaint.

UNIVERSITÉ DE SZEGED
 maître de conférences HDR
 gyimesi@lit.u-szeged.hu

BIBLIOGRAPHIE

BARTHÉLÉMY, Jean-Hugues (2014a). *Simondon*, Paris : Les Belles Lettres.

BARTHÉLÉMY, Jean-Hugues (2014b). « Simondon et les enjeux de notre temps », *iPhilo.fr*, [En ligne] <https://iphilo.fr/2014/09/12/simondon-et-les-enjeux-de-notre-temps/>. Consulté le 5 août 2021.

BARTHÉLÉMY, Jean-Hugues (2014c). « Simondon, ou le symptôme d’une époque. Chronique d’une redécouverte », *Hermès, La Revue*, vol. 3, n° 70, 191-196, [En ligne] <https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2014-3-page-191.htm>. Consulté le 5 août 2021.

BINDA, Elisa (2015). « Techno-esthétiques ou philosophies de l’interaction : les réflexions de Gilbert Simondon et John Dewey », *Appareil*, [En ligne] <https://journals.openedition.org/appareil/2217>. Consulté le 5 août 2021.

BLONDEAU, Olivier (2004). « Des hackers aux cyborgs : le bug simondonien », *Multitudes*, n° 19, 91-99, [En ligne] <https://www.cairn.info/revue-multitudes-2004-4-page-91.htm#no9>. Consulté le 5 août 2021.

BONTEMS, Vincent (2015), « Sur la classification des objets techniques selon Simondon », *Artefact*, [En ligne] <http://journals.openedition.org/artefact/8270>. Consulté le 5 août 2021.

CHATEAU, Jean-Yves (2008). *Le vocabulaire de Simondon*, Paris : Ellipses.

CITTON, Yves (2008). « Il faut défendre la société littéraire », *Acta Fabula*, vol. 9, n° 6, [En ligne] <http://www.fabula.org/acta/document4299.php>. Consulté le 18 août 2021.

COMPAGNON, Antoine (2007). *La littérature, pour quoi faire ?*, Paris: Collège de France, [En ligne] <http://books.openedition.org/cdf/524>. Consulté le 18 août 2021.

DEBAISE, Didier (2004). « Le langage de l'individuation », *Multitudes*, n° 18, 101-106.

DELEUZE, Gilles (1964). *Proust et les signes*, Paris : PUF.

DELEUZE, Gilles (2002 [1966]). « Gilbert Simondon, *L'individu et sa genèse physico-biologique* », David Lapoujade (dir.), *L'île déserte, Textes et entretiens, 1953-1974*, Paris : Minuit.

FERRARATO, Coline (2018). *Philosophie du logiciel. Dialogue entre Simondon et un objet technique numérique*, Budapest : Collège Eötvös József ELTE.

GEFEN, Alexandre (2017). *Réparer le monde. Littérature française face au XXI^e siècle*, Paris : Corti.

GEFEN, Alexandre (2021). *L'Idée de littérature. De l'art pour l'art aux écritures d'intervention*, Paris : Corti.

GIRAUDON, Gérard (2020). « Informatique, culture et technique : le schisme de Simondon », *Le Monde [Le blog Binaire]*, [En ligne] <https://www.lemonde.fr/blog/binaire/2020/04/05/informatique-culture-et-technique-le-schisme-de-simondon/>. Consulté le 15 août 2021.

GUATTARI, Félix (1989). *Les trois écologies*, Paris : Galilée.

GUATTARI, Félix (1991). « L'hétérogenèse machinique », *Chimères. Revue des schizoanalyses*, n° 11, 78-97, [En ligne] https://www.persee.fr/doc/chime_0986-6035_1991_num_11_1_1752. Consulté le 5 août 2021.

HENRY, Gérard (2009). « Fête de la francophone – Littérature et cinéma », *Paroles*, n° 217, 1-2, [En ligne] http://www.jptoussaint.com/documents/8/8f/Paroles_n°_217_-_Fuir_-_Littérature_et_Cinéma.pdf. Consulté le 30 juin 2021.

LITTRÉ, Émile (1874). *Dictionnaire de la langue française*, Paris : Hachette, [En ligne] <http://www.littre.org>. Consulté le 5 août 2021.

MOLLAT, Librairie (2019). *Jean-Philippe Toussaint – La Clé USB*, entretien réalisé le 15 novembre, [En ligne] <https://www.mollat.com/videos/jean-philippe-toussaint-la-cle-usb>. Consulté le 5 août 2021.

OST, Isabelle (2010). « Dispositifs techniques et place du sujet dans quelques romans de Jean-Philippe Toussaint », *Textyles*, n° 38, 77-87.

SAUVAGNARGUES, Anne (2002). « Le concept de modulation chez Gilles Deleuze et l'apport de Simondon à l'esthétique deleuzienne », Stéphane Leclercq (dir.), *Concepts* [hors série : Gilles Deleuze], 165-195.

SAUVAGNARGUES, Anne (2009). *Deleuze. L'empirisme transcendantal*, Paris : PUF, chapitres X à XII.

SAUVAGNARGUES, Anne (2012). « Machines, comment ça marche ? », *Chimères*, n° 77, 35-46.

SIMONDON, Gilbert (2014a [1961]). « Psychosociologie de la technicité », in *Sur la technique*, Paris : PUF, 27-130.

SIMONDON, Gilbert (2014b [1982]). « Réflexions sur la techno-esthétique », in *Sur la technique*, Paris : PUF, 379-396.

SIMONDON, Gilbert (1989 [1958]). *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris : Aubier.

SIMONDON, Gilbert (2013 [2005]). *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, Grenoble : Édition Jérôme Millon.

TOUSSAINT, Jean-Philippe (1989). *L'Appareil-photo*, Paris : Minuit.

TOUSSAINT, Jean-Philippe (2012). *La Main et le Regard*, Paris : Le Passage.

TOUSSAINT, Jean-Philippe (2017a). *M.M.M.M.*, Paris : Minuit.

TOUSSAINT, Jean-Philippe (2017b). *Made in China*, Paris : Minuit.

TOUSSAINT, Jean-Philippe (2019). *La Clé USB* [ePub par Isako], Paris : Minuit.

TOUSSAINT, Jean-Philippe (2020). *Les Émotions*, Paris : Minuit.

VIAL, Stéphane (2012). *La structure de la révolution numérique : Philosophie de la technologie*. Thèse de doctorat, Université Paris Descartes, [En ligne] <https://hal.archives-ouvertes.fr/tel-01516754/document>. Consulté le 5 août 2021.

VIAL, Stéphane (2013). *L'être et l'écran*, Paris : PUF.

La femme et la machine. Aurélie Jean au pays des algorithmes

Introduction

Comme nous le rappelle Jerome Bruner (2002 : 8-9), ce qui transforme une suite d'événements en récit est, selon *La poétique* d'Aristote, la *peripéteia*, à savoir un renversement des circonstances qui fait que l'expérience, réelle ou fictive – dans la plupart des cas, un mélange de différentes quantités des deux – devienne racontable et digne de notre attention. Lorsque le récit en question est autobiographique, obéissant ainsi au principe de la triple identité nominale entre le personnage, le narrateur et l'auteur (Lejeune 1996 : 14), la *peripéteia* s'hypertrophie, consistant non pas dans le caractère insolite d'un élément déclencheur de l'intrigue, mais dans la dimension hors du commun d'une existence entière. L'autobiographie est en effet considérée comme « l'apanage des vies mémorables » (Colonna 1989 : 17), constituant « un privilège réservé aux importants de ce monde, [écrit] au soir de leur vie, et dans un beau style » (Doubrovsky 1977 : quatrième de couverture). Les gens ordinaires, en revanche, peuvent s'adonner à l'écriture intime à tout moment de leur existence, à en croire le sociologue Bernard Lahire (2008), dont la recherche montre qu'ils le font souvent à la suite de moments de choc biographique – séparation, deuil, maladie, etc. – et sans l'intention de faire publier leurs journaux. Dans leur cas, c'est un retour à la *peripéteia* aristotélicienne expérimentée à la première personne qui se trouve à l'origine de l'écriture.

À la lumière de ces considérations, le livre qui fait l'objet de notre article, à savoir *De l'autre côté de la machine. Voyage d'une scientifique au pays des algorithmes* (2019) d'Aurélie Jean, titulaire d'un doctorat en mécanique numérique des matériaux, chercheuse ainsi que fondatrice et CEO de la société In Silico Veritas, devient difficile à placer dans une catégorie – ou, plus précisément, dans une seule catégorie. C'est un ouvrage écrit par une jeune femme – elle a 36 ans quand elle entame la rédaction, et 37 lorsque le livre est publié – qui n'attend pas « le soir » de sa vie pour transformer son passé en l'objet de son écriture. Mais est-elle quelqu'un d'important, d'extraordinaire ? C'est ce qu'indique son impressionnant CV où sont énumérées de grandes universités françaises et américaines¹, ainsi que le fait d'avoir été récompensée par le prestigieux « Ordre national du Mérite » pour ses contributions scientifiques rendues à la nation française, ou encore le fait d'avoir été classée par le magazine économique *Forbes France* parmi les quarante Françaises les plus influentes de 2019 (Ménage 2019). À son parcours d'excellence s'ajoute le fait qu'elle est une femme. En effet, même si son métier d'ingénieure et son travail dans

¹ Après sa licence de physique et de mécanique à l'Université Pierre-et-Marie-Curie et à l'École normale supérieure Paris-Saclay, elle devient docteur de l'École nationale supérieure des mines de Paris. Elle poursuit sa recherche postdoctorale à l'université d'État de Pennsylvanie et au Massachusetts Institute of Technology (MIT), où elle met ses connaissances du numérique au service de la biomédecine.

le domaine de l'intelligence artificielle (IA) sont moins « excentriques » qu'ils ne l'auraient été il y a seulement quelques décennies, ce sont les hommes qui continuent de constituer la majorité des scientifiques et professionnels qui choisissent une carrière en informatique, dans un contexte dans lequel les stéréotypes sexistes persistent et continuent d'influencer les choix professionnels, malgré leur dénonciation par la pensée féministe notamment depuis les années 1970 (Centeno, Lapointe et Langlois 2013). En effet, si les sociétés occidentales encouragent à l'heure actuelle l'éducation et l'accès des femmes à des positions auparavant considérées comme masculines, dans une logique qui s'efforce d'éroder les polarisations de genre sur le marché du travail (Grotti et Scherer 2016), un regard diachronique montre toutefois que l'histoire des femmes est avant tout celle d'un long et inquiétant silence, comme l'a montré Michelle Perrot (2020) dans l'ouvrage qu'elle a consacré à cette question. Sans disparaître complètement, ce silence laisse aujourd'hui la place à des voix féminines qui se font entendre dans de plus en plus de domaines, y compris celui des machines. Toujours dans une perspective diachronique qui relie les femmes et la science – nous y reviendrons –, cet ouvrage, dans lequel Aurélie Jean relate son parcours personnel et professionnel dans l'objectif d'éduquer son lecteur, reste exceptionnel. Quant à son style, l'auteure a sans doute vécu suffisamment de temps aux États-Unis, où l'écriture, y compris dans le milieu universitaire, se veut lisible et accessible, pour se passer du « beau style » élevé de l'écriture autobiographique. De plus, il convient de comprendre que la « démocratisation » du savoir – un sujet qui se trouve au cœur de ses préoccupations – joue aussi sur ses choix stylistiques qui font que ses aventures au « pays des algorithmes » (Jean 2019 : 17) soient narrées dans un langage qui évite le jargon informatique sans pour autant sous-estimer l'intelligence du lecteur. Mais en quoi consiste au juste le livre d'Aurélie Jean ? Mélange de mémoires intimes et d'autobiographie professionnelle, ce bouquin écrit après la suggestion du philosophe Gaspard Koenig (Jean 2019 : 17) par une trentenaire qui partage son expérience, ses connaissances et ses inquiétudes est traversé par un fil didactique. Son objectif ? Démystifier l'IA et présenter le vrai visage du « pays des algorithmes » dans lequel elle emmène son lecteur. L'hybridation générique est ainsi loin d'être la seule dimension problématique de ce texte. Les généalogies des humains et des machines qui s'y entrecroisent et les pages, profondément didactiques, sur les brouillages et les frontières entre la réalité et la fiction ainsi que les sources littéraires de ce texte et la rhétorique des émotions qui l'anime sont des questions tout aussi dignes de notre attention.

De Mark I à Mark Zuckerberg : un triple récit de filiation

Le livre d'Aurélie Jean est traversé par une triple filiation qui s'esquisse dès les premières pages et dont les branches s'entrelacent à de multiples reprises. Il existe d'abord un contexte familial : l'auteure met en scène sa filiation personnelle, mentionnant de manière répétitive ses grands-parents Albert et Hélène Jean, à qui le livre est dédié (Jean 2019 : 7) et qu'elle remercie à la fin de l'ouvrage pour l'avoir « élevée avec un amour sans limite et une ouverture d'esprit sans frontières » (Jean

2019 : 218). Tout comme dans les romans d'Andreï Makine², la généalogie est incomplète : la génération des parents est absente, et ce sont les grands-parents qui nourrissent l'intérêt de leur petite-fille pour la science. Ce contexte familial doit être lu moins à travers une grille sociologique, Jean n'étant pas née dans une famille de scientifiques, mais sous un angle affectif. En effet, ses souvenirs indiquent qu'elle a grandi dans un milieu qui l'a encouragée à se poser des questions et à explorer le monde. Elle évoque, par exemple, des matins où elle prenait son petit-déjeuner dans la cuisine alors que ses grands-parents écoutaient une émission à la radio : « C'était une sorte de rite familial : moi avec mon chocolat chaud, et mon grand-père qui ne pouvait s'empêcher de commenter chaque propos des invités » (Jean 2019 : 25). « Depuis ma petite enfance », mentionne-t-elle,

[...] mon grand-père me racontait des histoires sur le fonctionnement du monde qui m'entourait. La dynamo de mon vélo, la couleur bleue du ciel, la Terre qui tourne autour du Soleil, la construction ingénieuse des cathédrales et des pyramides : avec mon grand-père, tout était matière à réflexion ! (Jean 2019 : 25)

Le temps passé en la compagnie des grands-parents, leurs voyages à la campagne (Jean 2019 : 36), les compotes, les confitures et les tartes aux pommes de sa grand-mère (Jean 2019 : 36) ainsi que ses conversations avec ce couple bienveillant (Jean 2019 : 24-25, 36) qui prend au sérieux l'éducation de sa petite-fille ont une influence bénéfique sur sa personnalité. Sa réussite professionnelle est enracinée de toute évidence dans une relation émotionnelle saine et sécurisante avec ses grands-parents.

Dès lors, par-delà sa personnalité et ses compétences et aptitudes personnelles, le succès d'Aurélie Jean peut être expliqué aussi à l'aide de la théorie de l'attachement conceptualisée par le psychiatre britannique John Bowlby (1958 ; 1979 ; 1980 ; 1982 ; 1988), et revisitée, renouvelée et complétée à plusieurs reprises depuis (Guédeney et Guédeney 2010). Puisant ses racines dans la pensée évolutionniste qui stipule que l'enfant s'attache dès sa naissance à ses *caregivers*, ce qui assurera sa survie, la version initiale de la théorie postule l'existence de quatre types de lien émotionnel que l'enfant développe au cours de la première année de sa vie. Ce lien, qui peut être sécure, évitant, ambivalent-résistant ou désorganisé, façonne et détermine les modèles relationnels que l'individu adoptera plus tard dans la vie. Seul le premier, l'attachement sécure, est sain et désirable (Bowlby 1988). Les autres indiquent que les adultes qui devaient prendre soin de l'enfant ont été négligents, absents ou incohérents dans leurs actions, ce qui provoque de la confusion et de l'anxiété et a une influence négative aussi bien sur la vie mentale de l'enfant que sur son positionnement par rapport aux autres. Dans un attachement sécure, l'attention accordée par l'adulte aux besoins physiques et psychologiques de l'enfant fait que ce dernier se sent libre d'explorer le monde et à l'aise en présence des autres. Il existe, par conséquent, une corrélation entre un attachement sécure et la réussite scolaire et professionnelle (Ronen et Zuroff 2017), puisque les élèves issus d'un contexte

² L'absence des parents et l'influence positive de la présence hiératique de la grand-mère est un topos récurrent dans les romans de Makine, apparaissant sous différentes formes dans *Au temps du fleuve Amour* (1994), *Le testament français* (1995), *Requiem pour l'Est* (2000) ou *La terre et le ciel* de Jacques Dorme (2003).

familial favorable et stable souffrent, entre autres, moins de dépression et d'anxiété que ceux qui ont des relations d'attachement malades avec leurs familles (Kurland et Siegel 2013). En outre, les chercheurs en sciences cognitives répètent depuis plusieurs décennies que la capacité à communiquer, les émotions et la cognition – comprise ici dans le sens strict de raisonnement³ – sont des processus inséparables (Collins, Andler et Tallon-Baudry 2018). L'élan de découvrir et d'interroger l'environnement en faisant de la recherche et le désir de partager ses connaissances avec les autres, ce dont fait preuve Aurélie Jean – et l'image d'elle-même qu'elle crée dans ce texte – s'explique par le lien émotionnel solide qu'elle a avec ses grands-parents.

Un attachement sûr, quelque bénéfique qu'il soit, ne saurait pourtant pas justifier par lui seul la contribution d'Aurélie Jean à la science numérique. À la filiation personnelle s'ajoute ainsi un contexte intellectuel particulièrement fécond, dans lequel se côtoient des ancêtres scientifiques ainsi que des professeurs et des mentors contemporains. Dès les premières pages de son ouvrage, Jean se place dans les pas de ces figures formatrices, aussi bien au niveau symbolique qu'au niveau physique. L'incipit porte sur ses études postdoctorales au Massachusetts Institute of Technology (MIT). « Tous les matins, je franchis les colonnes du Grand Dôme et emprunte le célèbre "couloir infini" (un quart de mile exactement) qu'ont traversé avant moi Kofi Annan, Buzz Aldrin, Ben Bernanke, Robin Chase et mon idole, Richard Feynman » (Jean 2019 : 11), apprend-on dans le deuxième paragraphe de son texte. À l'Université de Harvard, où elle se rend à l'automne 2011 pour voir le *Mark I*, l'un des premiers ordinateurs, construit aux États-Unis pendant la Seconde Guerre mondiale, elle se retrouve dans une « enceinte imposante, où sont passés Bill Gates, Michelle et Barack Obama, Sheryl Sandberg, Michael Crichton (l'auteur de *Jurassic Park*) ou [s]on autre idole, Conan O'Brien » (Jean 2019 : 13). Les métaphores du chemin et du voyage seront d'ailleurs récurrentes, et par-delà leurs sources cognitives et linguistiques⁴, elles ont des racines littéraires, l'essai de Jean s'inscrivant aussi dans la catégorie des mémoires intimes écrits par des scientifiques. En effet, d'autres scientifiques se sont exprimés, dans des autobiographies intellectuelles ou des essais à caractère personnel, aussi bien sur leur parcours professionnel que sur des questions d'éducation, de politique ou de bioéthique. L'exemple le plus célèbre est sans doute celui de *Comment je vois le monde* (1979) d'Albert Einstein, mais n'oublions pas les belles et touchantes pages écrites par Werner Heisenberg dans *La partie et le tout. Le monde de la physique atomique*

³ Que la polysémie de ce terme ne nous confonde pas : les sciences cognitives utilisent la notion de cognition également dans une acception beaucoup plus vaste qui dépasse l'acte de raisonner et englobe tous les processus mentaux (voir par exemple Collins, Andler et Tallon-Baudry 2018).

⁴ Le neuroscientiste Dean Buonomano (2017) explique que nous utilisons des métaphores spatiales pour faire référence au temps parce que notre cerveau est particulièrement apte à interagir avec l'espace, mais un peu moins doté pour comprendre ou conceptualiser le temps. Michel Denis (2018) souligne d'ailleurs la primordialité de l'espace dans l'expérience humaine. C'est à la lumière de ces explications bio-anthropologiques qu'il convient de comprendre l'abondance des métaphores spatiales dans notre langage ordinaire observée par Lakoff et Turner (1989).

(2010), où il évoque non seulement ses recherches mais aussi ses séjours au ski avec Niels Bohr ou ses inquiétudes par rapport à la montée du nazisme en Allemagne.

Les ancêtres intellectuels de Jean sont presque tous des hommes, et elle est fière d'y revendiquer sa place tout en remettant en question quelques stéréotypes : « Au fond, je suis à l'opposé de ce qu'on imagine d'un développeur. D'abord, je suis une femme » (Jean 2019 : 26), affirme-t-elle, avant de mentionner, dans une logique iconoclaste, qu'elle se « moque autant de *Star Trek* que de Super Mario » (Jean 2019 : 26) et qu'elle n'est passionnée ni par les films de science-fiction ni par les robots. « Le cliché du développeur informatique asocial, enfermé dans sa bulle, peu sensible à l'esthétique vestimentaire et aux cocktails entre amis, s'il n'est pas le fruit de notre imagination, ne correspond pas à la majorité des informaticiens » (Jean 2019 : 27), ajoute-t-elle, déconstruisant ainsi le stéréotype du *nerd* après s'être décrite comme « ouverte et sociable, souvent féminine... » (Jean 2019 : 26). Par l'inclusion de la féminité dans son schéma de soi⁵ ainsi que par la conscience du fait qu'elle s'inscrit en faux, aussi bien par son genre que par ses préférences, contre les représentations que les gens se font des développeurs, l'auteure revendique un féminisme qui ne s'efforce pas d'effacer le féminin ou de le remplacer par le masculin. C'est un féminisme de la différence, à l'instar de celui représenté par Carla Lonzi ou Catherine Malabou (Malabou 2020 : 63-70), qui postule une différence de nature entre les genres, mais ne voit pas dans celle-ci un facteur qui devrait conduire vers une inégalité sociale ou professionnelle. En effet, quelle que soit sa définition, le féminin et la science ne sont aucunement incompatibles au niveau neurobiologique, comme l'a montré Lise Eliot (2011) dans son étude sur les représentations des différences de genre au niveau cérébral. L'absence et la sous-représentation pluriséculaires des femmes dans les domaines d'activités prétendument masculins ne s'expliquent pas par un quelconque penchant inné que les porteurs du chromosome Y auraient pour les mathématiques, ni par un gène ou un circuit neuronal qui rendrait les femmes plus compétentes pour ce qui est de la gestion du foyer. Si des différences en ce qui concerne les aptitudes existent, elles sont culturellement construites – par nos attitudes, par la répétition de certains messages, par le fait que, dès les premiers jours de leur vie, nous traitons les filles différemment des garçons, comme l'a remarqué Alain Braconnier (1996). C'est cela qui explique qu'à l'heure où Aurélie Jean écrit son livre, à son grand regret, « en Europe et aux États-Unis, parmi les scientifiques en numérique comptant plus de dix ans de carrière, [seulement] entre 3 et 5 % [sont] de[s] femmes » (Jean 2019 : 136).

Si sa généalogie intellectuelle est dominée par des figures masculines comme celle du prix Nobel de Physique (1965) Richard Feynman (1918-1988), les femmes n'y sont pourtant pas complètement absentes. Jean mentionne, entre autres, sa professeure de physique Lucile Julien, qui « racontait l'histoire des hommes et des femmes qui ont fait avancer la science. Une histoire dramatique comme celle de Galilée devant le tribunal d'inquisition, inspirante comme la pomme de Newton, voire romantique comme celle de Pierre et Marie Curie » (Jean 2019 : 31). Notons

⁵ Le schéma de soi est une notion de psychologie sociale qui désigne l'ensemble de notions qui constituent l'image de soi d'un individu (Taylor et Brown 1999 : 58).

que le thème du scientifique iconoclaste qui, à l'instar de Galilée, devient la victime de l'incapacité de la société à comprendre la science, reviendra dans ce livre qui se propose justement de dissiper les malentendus qui existent autour des machines numériques. En outre, Jean s'étonne qu'aucune femme ne soit mentionnée pendant son premier cours à l'université, qui porte sur l'histoire des sciences informatiques. « Pas une seule », affirme-t-elle,

[...] de celles qui ont développé les premiers langages de programmation durant la Seconde Guerre mondiale. En plus de l'amiral Grace Hopper, qui a créé le langage Cobol et le premier compilateur, il y a également eu les cinq femmes du projet ENIAC (Electronic Numerical Integrator and Computer), qui ont développé un langage permettant de réaliser des calculs de trajectoires de missiles pendant la guerre. Aucune mention (Jean 2019 : 50).

Cette pénurie de récits au féminin intervient dans un contexte où la jeune étudiante était avide de récits et « prête à tout écouter ! Ces histoires donnaient de la poésie à la discipline ! » (Jean 2019 : 31-32). Ainsi, elle a pour objectif de combler cette lacune, en ajoutant à la figure tutélaire de Marie Curie (Jean 2019 : 31), qui par ses deux Prix Nobel de Physique (1903) et de Chimie (1911), incarne de façon métonymique la relation entre les femmes et la science, le portrait de la mathématicienne et informaticienne américaine Grace Hopper (Jean 2019 : 50). Ne laissons cependant pas nous échapper le fait que Jean perpétue – sans doute à son insu, en proie à l'un des biais cognitifs auxquels elle accordera beaucoup d'importance plus tard dans son texte – les mécanismes d'invisibilisation des femmes en choisissant de mentionner sans les nommer les informaticiennes qui ont programmé l'ENIAC, et qui ne sont pas cinq, mais six. Rendons-leur l'hommage qu'elles méritent : il s'agit de Kathleen Antonelli, Jean Bartik, Betty Holberton, Marlyn Meltzer, Frances Spence et Ruth Teitelbaum.

Chose surprenante, l'une des figures féminines qui l'inspirent et influencent son parcours est un personnage littéraire. Il s'agit d'Alice, l'héroïne créée au XIX^e siècle par Lewis Carroll. Alice est la protagoniste des *Aventures d'Alice au pays des merveilles* (2005), publiées pour la première fois à Londres en 1865, et de la suite de ce roman, *De l'autre côté du miroir* (2009), parue quelques années plus tard, en 1871. Chez Jean, les références à ces œuvres littéraires commencent avec le titre de son essai, dans lequel elle se substitue à la figure d'Alice et compare le pays des merveilles à celui des algorithmes. La revendication d'Alice comme figure tutélaire dans son parcours revient dans l'introduction, où l'auteure avoue partager avec l'héroïne de l'écrivain britannique une insatiable curiosité :

Des livres de Lewis Carroll je retiens aussi l'étrangeté de ce monde parallèle « de l'autre côté du miroir », qui laissait penser que toute hypothèse était elle-même hypothétique. En choisissant de travailler sur les algorithmes et la modélisation du monde, je travaille depuis quinze ans sur ce fameux miroir, entre réel et virtuel (Jean 2019 : 18-19).

Nous reviendrons à cette métaphore dans la dernière partie de notre article. Mentionnons pour l’instant que se placer sous les auspices d’un personnage fictionnel est peut-être moins surprenant qu’il ne le paraît si nous prenons en compte aussi bien le milieu culturel que le contexte familial dans lequel la scientifique a grandi. En effet, le personnage d’Alice est sans doute un de nos mythes contemporains, réactualisé dans des romans graphiques (comme l’adaptation de Halfand et Nagulakonda 2010) ou dans des films aussi mémorables que ceux de Tim Burton (2010) et de James Bobin (2016) et – capitalisme oblige – représenté sur une vaste panoplie d’objets : des sacs à main, des foulards, des porte-clés, des vêtements, etc. En neurologie, par exemple, le syndrome d’Alice au pays des Merveilles (SAPM) désigne une illusion de transformation corporelle rencontrée notamment dans les cas de migraine et d’épilepsie (Bayen, Cleret de Langavant et Fénelon 2012). Jean avoue qu’elle « pense être la seule personne à s’être endormie devant chacun des *Star Wars* » et qu’elle n’est pas une admiratrice de *Star Trek* (Jean 2019 : 26), nous interdisant ainsi de l’imaginer amoureuse de Spock à l’instar des jeunes scientifiques illustrés dans la série télévisée *The Big Bang Theory* (2007-2019) créée par Chuck Lorre et Bill Prady. Il n’en reste pas moins que la fiction ne lui est pas étrangère et qu’elle a, elle aussi, ses personnages de prédilection. Elle mentionne d’ailleurs que dans son enfance, elle lisait des romans d’anticipation comme « *Le Meilleur des mondes*, 1984, ou *Abattoir 5 ou la Croisade des enfants* » (Jean 2019 : 27), s’intéressant toutefois moins aux inventions technologiques illustrées dans ces livres qu’aux questions bioéthiques ou politiques comme la discrimination, la liberté des individus ou l’avenir écologique de la planète. De plus, elle mentionne parfois des écrivains ou des œuvres littéraires (Jean 2019 : 27, 112, 124-125), prenant soin de préciser que l’ancienne maison de campagne de ses grands-parents, située dans le Perche, se trouve à Illiers-Combray, « où habitait la tante Léonie de Marcel Proust » (Jean 2019 : 36). Sa savoureuse identification avec l’Alice de Lewis Carroll est donc un témoignage du pouvoir de la fiction. En outre, si l’on croit aux théories qui affirment que les personnages avec qui nous nous identifions dans notre enfance ont une influence sur notre parcours dans la vie, notre esprit les prenant inconsciemment comme des modèles qui façonnent notre devenir⁶, il est possible qu’Alice y soit pour quelque chose dans son devenir, dans une logique selon laquelle la fiction façonne le réel.

Il existe, enfin, un troisième récit de filiation dans ce texte. Il s’agit de celle des machines numériques qui – présentées, certes, dans une logique anthropomorphe – ont, elles aussi, des ancêtres qu’elles sont constamment en train de dépasser. Cet ouvrage retrace leur généalogie depuis la création du gigantesque *Mark I* jusqu’aux ordinateurs « au design raffiné, de couleur blanche, rose ou dorée, et à l’ergonomie rigoureusement étudiée » (Jean 2019 : 14) utilisés à l’ère de Google et de Facebook, et précédés sans doute par les ordinateurs quantiques « qu’on annonce pour (après-)demain » (Jean 2019 : 16)⁷. Construit entre 1940 et 1943, *Mark 1* est un

⁶ C’est l’une des thèses centrales de l’analyse transactionnelle théorisée dans les années 1960 par Eric Berne. Pour l’influence qu’a sur le devenir d’un enfant son identification avec un personnage fictionnel, voir notamment son ouvrage, *Que dites-vous après avoir dit bonjour ?* (Berne 2013).

⁷ Les ordinateurs quantiques ont notamment la capacité d’être plus rapides que nos ordinateurs actuels, pouvant traiter la même quantité d’information en un laps de temps beaucoup plus court. Leur

des premiers calculateurs entièrement automatiques. Son histoire est liée à celle des premiers langages informatiques, à l’apparition du mot « bug » et au développement de la bombe atomique (Jean 2019 : 14). Bien que son aspect lui provoque « une profonde déception esthétique » (Jean 2019 : 14) en raison de sa dimension et de son design si différent de celui des ordinateurs contemporains, Jean l’évoque pourtant avec nostalgie, regrettant que son histoire ne soit pas mieux connue du grand public qui – admettons-le – utilise des machines numériques aussi bien dans la vie professionnelle que dans la sphère intime, tout en ayant des connaissances rudimentaires sur leur mode de fonctionnement ou sur leur évolution au fil du temps.

Les filiations des humains et des machines s’entrecroisent : « À ma toute petite échelle », mentionne l’auteure, « je suis aussi l’une des héritières de ces pionniers du *Mark I* » (Jean 2019 : 15). Un exercice de visualisation créatrice – processus qui consiste à produire ou recréer des images mentales en les transformant constamment, souvent pour obtenir un effet esthétique ou thérapeutique (Palmiero, Nori, Aloisi, Ferrara et Piccardi 2015) – la ramènera dans les années 1940 et fera qu’elle ressente beaucoup d’émotion devant cette imposante machine :

Je me figure Grace Hopper, assise près de *Mark I* avec son cahier de laboratoire, traquant les résultats de calcul mais aussi le moindre défaut dans le fonctionnement de la machine. Comment ne pas l’imaginer, écrivant pour la toute première fois dans son cahier le mot « bug », loin d’imaginer que soixante ans plus tard le monde entier l’emploierait ! (Jean 2019 : 15-16)

Si un bug désigne aujourd’hui une erreur de système, le premier bug renvoyait effectivement à un insecte (le mot veut dire insecte en anglais) qui s’est immiscé dans le *Mark II* le 9 septembre 1947 (et non pas 1945, comme le précise un peu hâtivement Jean in 2019 : 16). Apparu en 1947, *Mark II*, suivi par *Mark III* et *Mark IV*, est un modèle ultérieur au *Mark I*. « Merci, Grace, d’avoir mis un nom sur ce vilain défaut d’implémentation ! » (Jean 2019 : 16), lance l’auteure à son ancêtre d’outre-temps – née en 1906, Grace Hopper est morte en 1992 –, nous invitant à lire entre les lignes une généalogie maternelle qui n’est pas biologique mais qui existe entre les femmes créatrices, comme l’a montré Émilie Notéris dans *Alma Matériau* (2020). Le triple récit de filiation qu’on retrouve dans les pages de ce texte illustre le caractère social et étendu de la cognition. En effet, selon les théoriciens de la cognition sociale, l’activité mentale doit être comprise dans un cadre qui dépasse la sphère personnelle et se constitue comme un processus fluctuant, dynamique et partagé (Gallagher 2013). Dans cet essai, la cognition transgresse effectivement les frontières des organismes individuels, ainsi que celles de l’espace et du temps, nous rappelant que nous sommes interconnectés et que nous vivons dans une communauté – une communauté dans laquelle « algorithmes et robots prendront une place croissante » (Jean 2019 : 20) alors que la connaissance que nous en avons, reste

conceptualisation remonte aux années 1980, mais leur création pose pour l’instant beaucoup de problèmes. Ce n’est qu’en octobre 2019 que Google AI et la NASA ont annoncé avoir réalisé la première opération de computation quantique. Pour plus de détails, voir l’ouvrage de Seiki Akama (2015), *Elements of Quantum Computing History, Theories and Engineering Applications*.

floue, imprécise et, bien que nous n'en soyons pas toujours conscients, souvent biaisée par la fiction.

Machines réelles vs machines fictionnelles : un travail de démystification

Jean mentionne d'entrée de jeu les multiples usages des algorithmes, du four aux micro-ondes qui facilite le réchauffement de nos plats (Jean 2019 : 127) à leur rôle dans le monde des finances (Jean 2019 : 113) ou à leurs applications dans la recherche en biomédecine qui permettent d'améliorer, voire de sauver, des vies (Jean 2019 : 11 ; 2019 :15). Le lecteur apprend ainsi que son expérience professionnelle lui a donné la possibilité de mettre ses connaissances en mathématique, physique et informatique au service de plusieurs de ces domaines :

Je suis une de ces scientifiques qui tentent de faire avancer la connaissance du monde. Avec d'autres (car la science est toujours une aventure collective), j'ai développé un algorithme de morphologie mathématique pour modéliser et simuler la forme des particules de carbone dans les caoutchoucs, afin de mieux comprendre les ressorts de leur élasticité. Pendant deux ans, j'ai utilisé ces mêmes simulations numériques pour améliorer la technique de génération d'un muscle cardiaque *in vitro*, technique qui vaincra peut-être un jour les rejets de greffe du cœur (Jean 2019 : 15).

En outre, elle ajoute que les algorithmes numériques – qui peuvent être définis comme des méthodes qui servent à résoudre des problèmes et sont conçues pour être utilisées par un ordinateur – permettent d'étudier des aspects du réel que nous ne pourrions pas analyser autrement (Jean 2019 : 75), la modélisation de la réalité par les machines nous aidant à mieux connaître cette dernière (Jean 2019 : 70-71). Il s'agit, en effet, de « passe[r] par le virtuel pour mieux comprendre le réel » (Jean 2019 : 70).

L'objectif de la scientifique n'est pourtant pas de convaincre son lecteur des bénéfices apportés par le numérique. Quoique les applications de l'IA – qui désigne le fonctionnement des machines numériques – soient nombreuses, si elles sont bienfaitrices ou pernicieuses dépend de l'usage que les humains en font. « Car, si sophistiqué qu'il soit, un algorithme ne fait jamais que ce pour quoi on l'a programmé – même dans le cas d'une intelligence artificielle apprenante. L'algorithme n'a pas de conscience, il n'a pas d'autonomie, il n'a pas de pouvoirs magiques » (Jean 2019 : 122). Ainsi, l'enjeu principal de cet essai est de démystifier le monde numérique en déconstruisant les mythes qui l'entourent et qui façonnent la représentation qu'en ont les gens qui n'ont pas fait d'études d'informatique. Jean se propose, avec patience et éloquence, de jeter de la lumière sur deux topoï qui dominent le discours autour de l'IA, à savoir celui du pouvoir illimité (ou presque) de cette dernière, ainsi que celui concernant son autonomie mentale. Ces discours relèvent d'une anthropomorphisation des machines, d'une projection de notre propre humanité et de nos connaissances sur le numérique qui, lui, est cependant dépourvu de conscience et ne peut qu'exécuter des tâches programmées par des humains. Une lecture attentive de l'essai de Jean nous permet ainsi d'identifier trois sources interconnectées qui engendrent des représentations faussées du monde numérique : notre

langage, le fonctionnement de notre propre esprit, et, enfin, la fiction littéraire et filmique.

La nature profondément métaphorique de notre langage, évoquée par les linguistes et les chercheurs en sciences cognitives au moins depuis les années 1980 (Moreau 1982 ; Lakoff et Turner 1989), ainsi que notre besoin d'interpréter le monde et nos mécanismes d'anticipation projective qui font que nous analysions ce que nous ne connaissons pas encore à partir de ce que nous connaissons déjà (Siéroff, Drozda-Senkowska, Ergis et Moutier 2014 ; Feldman Barrett 2017) interposent ainsi de nombreux biais entre nous et la réalité et contribuent à l'anthropomorphisation des machines :

[...] nous utilisons tous (scientifiques, journalistes, politiques ou simples citoyens) des termes au caractère fortement anthropomorphique pour parler des algorithmes : ils apprennent, ils se nourrissent, ils décident, ils nous écoutent... Ces termes sont des faux amis et nous devons y prendre garde. Car même s'ils nous permettent de mieux comprendre la situation, ils développent chez nous des mécanismes de pensée qui nous font considérer algorithmes et robots comme des êtres indépendants ou conscients. En les personnifiant (qu'on pense aux assistants vocaux, par exemple) nous tendons à les considérer comme des êtres capables de raisonner, d'agir et donc de se responsabiliser. C'est une vision biaisée – voire entièrement faussée – de la réalité ! (Jean 2019 : 126-127)

Au biais anthropomorphique s'ajoutent les représentations fictionnelles de l'IA, qui façonnent notre imaginaire et nous amènent à confondre le fictionnel avec le réel. La littérature et les films de science-fiction comportent des scénarios apocalyptiques et anxiogènes qui érodent la frontière entre l'humain et la machine. Comme l'auteure le précise, cela fait que la simple expression de *machine learning* – qui désigne l'apprentissage automatique réalisé par les machines – « peut faire peur. À l'idée d'une "machine" (un algorithme, en vérité) qui apprendrait (parfois) seule, on pense un peu trop vite à *Terminator*... » (Jean 2019 : 102). En effet, entre le monde et nos images mentales de l'IA s'interposent « des films comme *I, Robot*, *Terminator*, *Matrix* ou *Blade Runner*, ou [...] les romans d'Aldous Huxley, Isaac Asimov ou encore George Orwell » (Jean 2019 : 124-125). Mais Jean nous explique que :

Toutes ces œuvres, qui nous ont valu de grandes soirées *popcornisées* ou des nuits cachées dans notre lit, sont autant d'histoires aussi excitantes que... fictives ! Nourries par les fantasmes et les peurs de ces auteurs visionnaires, ces histoires nous ont tant marqués qu'elles deviennent notre référence quand nous nous projetons dans l'avenir. Mais il est important de distinguer les peurs fantasmagoriques de la réalité algorithmique (Jean 2019 : 125).

Les dystopies littéraires et cinématographiques auxquelles elle fait référence réactualisent le mythe du monstre de Victor Frankenstein dans leur illustration de l'IA. Dans son roman gothique de 1818, Mary Shelley (2008) met en scène un jeune scientifique dont les expériences engendrent une créature dotée de volonté, de conscience et d'intelligence, qu'il n'arrive plus à contrôler et qui menace de tuer ses

proches et ruiner la vie de son créateur. D'origine biblique, ce mythe de la création qui trahit son créateur et se rebelle contre lui est utilisé dans de nombreuses œuvres fictionnelles, apparaissant souvent dans les représentations de l'IA – pensons à *Blade Runner* (1982). Si les écrivains mettent en scène les peurs et les fantasmes de leur époque en imaginant des mondes possibles, il est essentiel de ne pas projeter le fonctionnement de ces mondes sur celui du nôtre. Malgré ses racines littéraires et culturelles profondes, le mythe de Frankenstein est pourtant en décalage par rapport à la réalité pour ce qui est de l'IA, qui est et restera essentiellement différente de l'intelligence humaine (Jean 2019 : 104). L'IA est limitée à exécuter des tâches, de façon que les ordinateurs et les robots ne risquent pas d'éprouver des émotions ou de s'animer et se mettre à comploter pendant la nuit à l'instar des jouets du *Casse-Noisette* (1892) de Tchaïkovski. Pour reprendre le titre d'un ouvrage de Serge Tisseron (2015), Jean nous rassure : « le jour où mon robot m'aimera » n'advientra jamais.

Dénoncer les sources des représentations anxiogènes du monde numérique ne signifie cependant pas que nous devrions cesser de nous poser des questions à ce sujet. La scientifique se propose d'éduquer son lecteur à se poser des questions réalistes, veine qu'elle a poursuivie dans son deuxième ouvrage *L'apprentissage fait la force* (Jean 2020), ainsi que dans les articles de vulgarisation scientifique qu'elle a écrits pour différents journaux. Elle explique ainsi que puisqu'elles sont programmées par des humains, les machines sont en permanence en proie aux biais, culturels et autres, de leurs développeurs. Le biais algorithmique constitue un des thèmes majeurs de cet ouvrage, étant un des écueils difficilement évitables dans la programmation informatique (Jean 2019 : 104). La façon dont nos machines fonctionnent dépend ainsi de notre propre humanité. Leur programmation est influencée par les connaissances et la vision du monde du développeur, ainsi que par les intentions et la conscience que celui-ci a – ou non – de ses propres biais. Or, cela n'est pas entièrement rassurant. En conséquence, les questions de bioéthique s'enchaînent dans cet ouvrage, partant de l'usage que certains états comme la Chine font de l'IA pour surveiller la population et enfreindre ainsi sa liberté (ce qui a sans doute contribué à la diabolisation de l'IA) et arrivant jusqu'à l'usage des algorithmes dans les applications de rencontre (Jean 2019 : 202-208). Son essai devient donc un éloge du savoir et un manifeste contre l'ignorance, l'auteure essayant de nous guérir de nos fantasmes pour nous permettre de cesser de voir dans les algorithmes « une sorte de magie » (Jean 2019 : 208).

Le problème du rapport entre fait et fiction est central dans cet ouvrage. Comme nous l'avons vu, Jean nous met en garde contre les projections de nos mondes fictionnels, dans lesquels tout est possible et où les robots peuvent acquérir des caractéristiques humanoïdes, sur le monde réel, qui s'avère beaucoup plus limité de ce point de vue, fonctionnant selon une mécanique différente. Ses propos sur la représentation de l'IA dans la fiction font écho à la théorie des mondes possibles qui a fait l'objet de nombreuses publications ces dernières décennies (Ryan 1992 ; Konen 1994 ; Lavocat 2010), et qui conceptualise les mondes fictionnels comme des univers possibles. Mais la thèse défendue par Jean tout au long de son texte est la même que celle proposée par Françoise Lavocat dans son étude, *Fait et fiction. Pour*

une frontière (2016), à savoir celle de la séparabilité des mondes fictionnels et réels. Malgré leurs nombreuses et complexes interactions, il est essentiel de faire la distinction entre les deux et d'en défendre les frontières. En effet, ce qui inquiète Jean, c'est que dans l'imaginaire numérique contemporain, la fiction a pris le dessus du réel, la première se trouvant ainsi plus puissante qu'on ne le pensait, mais aussi plus dangereuse, car elle risque de nourrir l'ignorance et d'engendrer des représentations faussées, problématiques et anxiogènes du monde. Les théoriciens qui font l'éloge du pouvoir essentiellement mélioratif de la fiction (Herman 2003 ; Vernay 2019) devront se pencher davantage sur ce phénomène.

Cela étant dit, il faudra nous garder de lire cet essai comme un discours contre la fiction : c'est un livre sur l'importance de l'éducation concernant le fonctionnement des machines numériques, mais aussi – que l'auteure l'ait voulu ou non – sur les possibles usages de la littérature fictionnelle. Par ailleurs, notons qu'elle se sert elle-même de cette dernière pour expliquer le fonctionnement du monde virtuel des machines informatiques, mais aussi pour évoquer son propre parcours intellectuel, dans une logique qui rappelle les propos de Jerome Bruner (2002 : 10) sur la capacité de la fiction à nous aider à conceptualiser la réalité.

De la caverne au Pays des merveilles : un récit de formation

Deux allégories, l'une littéraire et l'autre philosophique, traversent ce livre. L'auteure y fait appel pour expliquer son parcours et sa recherche. La première est celle du voyage d'Alice au pays des merveilles, l'œuvre de Lewis Carroll revenant explicitement dans le texte lorsque Jean se compare à Alice, met en scène sa propre trajectoire intellectuelle et invite le lecteur à la suivre dans son voyage. La deuxième allégorie apparaît de façon implicite et consiste dans le passage de l'ignorance – en l'occurrence, celle du fonctionnement des machines numériques – aux connaissances qui permettent de faire des choix éclairés. C'est le mythe platonicien de la caverne, décrit par le philosophe grec dans sa *République* (Platon 1981 : 50-57), qui résonne en contrepoint dans ce texte, et peut-être aussi dans tout ouvrage évoquant le passage de l'ombre de l'ignorance vers la lumière du savoir. Rappelons-nous d'ailleurs que c'est un philosophe contemporain, Gaspard Koenig, qui a inspiré chez Jean l'idée d'écrire cet essai.

L'Alice de Lewis Carroll devient ainsi l'une des figures centrales de l'ouvrage, fonctionnant comme un double d'Aurélije Jean avec lequel l'auteure partage la curiosité et la soif de connaissances et d'aventures. Les références intertextuelles aux romans de Lewis Carroll, *Alice au Pays des merveilles* et *De l'autre côté du miroir*, se déclinent notamment sous trois aspects : 1) un personnage central féminin qui explore une autre dimension du monde ; 2) la métaphore du miroir, centrale au deuxième roman de Carroll, qui revient à plusieurs reprises chez Jean, et, enfin, 3) la métaphore du voyage dans un univers inconnu. De l'autre côté du miroir d'Aurélije Jean, on retrouve non pas le Lièvre de mars ni le Chapelier fou ou les pièces animées du jeu d'échecs, mais bien les ordinateurs et leur mode de fonctionnement, à savoir les algorithmes. Le miroir est, dans ce contexte, l'interface qui sépare le virtuel du réel et qui représente un détour nécessaire et souvent utile, qui permet de

mieux comprendre la réalité et, dès lors, de l'améliorer. Comme l'auteure le précise, « le monde matériel dresse de nombreuses barrières qui nous empêchent d'avancer dans notre compréhension du monde, et les simulations par ordinateur peuvent nous aider » (Jean 2019 : 73). Elle offre en guise d'exemple sa propre recherche doctorale : s'il est difficile d'étudier la morphologie nanoscopique du caoutchouc dans le monde réel, celle-ci peut néanmoins être modélisée, analysée et simulée sur un ordinateur. Les simulations numériques ouvrent ainsi, à l'instar du miroir que traverse Alice, de nouvelles portes vers des dimensions autrement inaccessibles. En effet, le virtuel et les modélisations se déploient en fractale dans cet ouvrage, car pour expliquer le rapport entre le monde réel et le monde numérique, l'auteure fait appel, comme nous venons de le voir, à un autre type de modélisation de la réalité – car que fait le roman sinon proposer un modèle possible du monde ? –, celui de la fiction littéraire.

La métaphore du miroir et celle du voyage sont ainsi reliées : « D'une certaine façon, ce calculateur a joué dans ma recherche le rôle du miroir dans le livre de Lewis Carroll. Alice traverse le miroir pour visiter le monde de la reine rouge. Avec la machine, je pouvais moi aussi voyager dans un autre monde : le monde virtuel » (Jean 2019 : 73). Conceptualiser la vie en termes de spatialité est, comme nous l'avons déjà précisé, une tendance enracinée dans notre fonctionnement mental et, partant de là, dans notre langage. Le voyage de la scientifique est, en l'occurrence, initiatique, de façon que son livre peut être lu également comme un *Bildungsroman*, présentant le récit de sa formation intellectuelle et personnelle. Les métaphores qu'elle utilise encouragent cette piste de lecture. Elle affirme, par exemple, qu'elle entame le premier jour de sa recherche doctorale « avec la naïveté d'un personnage de conte pour enfants qui va se faire dévorer par un ogre » (Jean 2019 : 72). En outre, elle présente son parcours comme un long processus d'apprentissage : « L'histoire a commencé un peu naïvement en 2000 avec mon tout premier ordinateur ; elle se termine avec un peu moins de légèreté en 2019, avec des biais algorithmiques que je continue de traquer et d'éviter » (Jean 2019 : 209), avoue-t-elle se référant à son parcours intellectuel, qu'elle a transformé en l'objet de son écriture. Elle revient ainsi sur ses propres erreurs, comme dans l'épisode où elle croyait que le mot algorithme était d'origine grecque, ignorant qu'il est en réalité la version latinisée du nom du mathématicien perse Muhammad Ibn Mūsā al-Khwarizmi, père des algorithmes et auteur du premier manuel d'algèbre, qui a vécu au IX^e siècle de notre ère (Jean 2019 : 31-34). Après de nombreux obstacles et écueils, Jean devient la scientifique et l'entrepreneure qu'elle est aujourd'hui. Et il n'est pas improbable qu'elle exagère ses propres erreurs lorsqu'elle décide de les mettre en récit, dans une logique caractéristique de l'écriture autobiographique, dans laquelle le réel et la fiction se complètent l'un l'autre. Ce mélange de factuel et de fictionnel a pour objectif d'éduquer le lecteur, et elle utilise à cette fin non seulement ses connaissances théoriques, mais aussi sa propre expérience personnelle.

Aussi la métaphore du voyage renvoie-t-elle également au lecteur et à l'acte de lecture et d'apprentissage initié par son livre, idée qui se retrouve mise en abyme lorsqu'elle décrit ses propres lectures sur les algorithmes comme des voyages (Jean 2019 : 33). Qui plus est, elle compare explicitement la lecture de son propre ouvrage

à un voyage. « Suivez-moi de l'autre côté de l'Atlantique, nous allons découvrir ensemble les "biais algorithmiques" » (Jean 2019 : 87) – c'est ainsi qu'elle exhorte son lecteur, actualisant la métaphore de la lecture-voyage utilisée aussi bien par les écrivains que par les neuroscientifiques qui étudient les mécanismes cérébraux de la lecture (Wolf 2008). Tout comme sa propre aventure, celle de la personne qui découvre son livre est, elle aussi, initiatique : en suivant le parcours de l'auteure, elle se laisse en même temps former et instruire, apprenant les principes de base du monde numérique. C'est sur ce point, ainsi que sur celui de l'expression textuelle des émotions, que les deux allégories centrales à cet ouvrage se rejoignent. L'allégorie de la caverne apparaît dans le livre VII de la *République* de Platon (1981), où Socrate raconte à Glaucon une histoire sur un nombre d'hommes qui vivent dans une demeure souterraine, le dos au passage vers la sortie, et regardent passer les ombres d'objets transportés par des hommes qui vivent à l'extérieur de la caverne. Leur interprétation du monde s'appuie sur leur niveau de connaissance, qui peut être réduit et fortement biaisé ou, au contraire, une fois qu'ils ont pu quitter la caverne et ont compris le fonctionnement de l'univers qui s'étend au-delà de celle-ci, nuancé et éclairé. De même, le voyage de Jean ainsi que de son lecteur est un long passage de la demeure souterraine de l'ignorance vers le monde de la lumière et de la connaissance. La force motrice de cette transformation sont les émotions.

Si la recherche contemporaine en neuroscience des émotions a mis en évidence la place centrale qu'elles jouent dans l'activité mentale (Feldman Barrett 2017), et que les études littéraires y accordent depuis quelques années une attention croissante, se demandant si elles ne constituent pas la « puissance de la littérature » (Gefen et Bouju 2012), force est de constater que l'ouvrage de Jean rend compte du rôle que celles-ci ont joué dans son parcours. Son histoire peut ainsi être lue également comme une conceptualisation – par le biais d'une formule littéraire qui s'appuie aussi bien sur le régime de l'écriture de soi que sur celui de la transmission du savoir – de ses réponses affectives par rapport au monde. Précisons que tout en étant consciente des problèmes posés par la définition des émotions⁸, ce que nous entendons ici par émotion est un phénomène qui comprend des changements physiologiques et des comportements expressifs, des tendances à agir de façon spécifique, des évaluations cognitives et, enfin, des sentiments subjectifs (Conty et Dubal 2018 : 528). Ainsi, l'émotion qui crée un effet d'identification entre la petite Aurélie et Alice est la curiosité :

Comment ne pas penser à Lewis Carroll et à *Alice au pays des merveilles* ? À 36 ans, je ne suis toujours pas certaine de savoir ce qui m'a plu quand j'étais enfant à la lecture de ce livre (et de sa suite, *De l'autre côté du miroir*). Sans doute était-ce la curiosité malade d'Alice, dans laquelle je me retrouvais. [...] Ma curiosité a toujours été dévorante. Mes grands-parents l'ont intelligemment cultivée au cours de mon enfance (Jean 2019 : 17).

⁸ Comme le constatent Laurence Conty et Stéphanie Dubal, « la complexité de l'émotion humaine a longtemps empêché l'élaboration d'une définition univoque du concept » (Conty et Dubal 2018 : 527).

À la curiosité s'ajoutent souvent des émotions dysphoriques comme la frustration ou le sentiment d'impuissance, qu'elle convertit en vecteurs d'actions créatives, voire altruistes. Par exemple, son incapacité à utiliser son premier ordinateur l'amène à vouloir se plonger dans l'étude de l'informatique, alors que l'ignorance qu'elle constate chez les gens qui n'ont pas fait d'études d'informatique ainsi que l'agacement (Jean 2019 : 143) qu'elle éprouve par rapport à ceux qui parlent de l'IA d'un point de vue non-informé la poussent à écrire des articles et des livres de vulgarisation. Ainsi, avec candeur et honnêteté, l'auteure nous fait souvent part de ce qu'elle ressent. Elle partage, en outre, son inquiétude par rapport à la pauvre culture numérique des dirigeants politiques – « le peuple n'a pas de décideur éclairé à sa tête » (Jean 2019 : 184), affirme-t-elle avec regret – ou des gens ordinaires dont l'ignorance se manifeste souvent par de l'agressivité envers les scientifiques (Jean 2019 : 181-186). Les émotions des autres sont documentées aussi. Elle mentionne les yeux « furieux » (Jean 2019 : 186) – notons l'usage de l'hypallage – de son amie Federica lorsque celle-ci apprend que l'entreprise Cambridge Analytica avait utilisé les données personnelles de 90 millions d'utilisateurs pour manipuler l'opinion de certains utilisateurs du réseau social Facebook au profit de Donald Trump.

Ses états affectifs se laissent parfois lire derrière les choix lexicaux que l'auteure fait, par exemple lorsqu'elle évoque « l'incompétence technologique et l'absence d'analyse critique des représentants du Congrès » (Jean 2019 : 189) américain lorsqu'ils interrogent Mark Zuckerberg, propos que l'on peut facilement associer à un degré d'irritation. Les réactions de Mark Zuckerberg, quant à elles, provoquent de la tristesse : le cofondateur de Facebook ne semble pas comprendre la perspective des utilisateurs envers l'informatique et le fonctionnement des algorithmes, et il ne prend pas de distance par rapport à son propre monde pour se plonger dans le leur et procéder à des explications (Jean 2019 : 189). De ce fait, la tristesse laisse la place à la perplexité devant cette absence d'efforts dont il fait preuve aux yeux de Jean : « À croire qu'il ne parle qu'à des développeurs et des scientifiques toute la journée... Et c'est un vrai problème » (Jean 2019 : 190), ajoute-t-elle. Vu à travers son regard, Zuckerberg incarne précisément le stéréotype du développeur asocial qu'elle a évoqué au début de son ouvrage et qui a des déficits concernant la théorie de l'esprit – ou la capacité de comprendre le vécu d'autrui⁹. Or Jean construit son image de soi en opposition à ce stéréotype, étant animée aussi bien par curiosité et rigueur scientifique que par le désir de partager ses connaissances et d'encourager les autres à développer leur esprit critique. Pour revenir à l'allégorie platonicienne, elle ne se contente pas de sortir de la caverne, mais elle s'efforce de fournir aux autres les outils pour qu'ils trouvent leur chemin vers la lumière – ou du moins, pour démystifier celle-ci et guérir ainsi les angoisses qu'elle provoque. Le message qui traverse ce texte est que le problème, formulé il y a deux siècles par John Stuart Mill (1957 : 12), de savoir s'il vaut mieux être un cochon heureux ou un Socrate malheureux est

⁹ La théorie de l'esprit désigne la capacité d'inférer les états d'esprit d'autrui. Comme l'ont montré Raymond Mar et son équipe (Mar, Oatley, Hirsh, dela Paz et Peterson 2006), l'image du *nerd*, à savoir le jeune qui accorde peu d'importance à la vie sociale tout en étant passionné par le technologique, est associée à un déficit de la théorie de l'esprit. Dans le film biographique de David Fincher *The Social Network* (2010), Mark Zuckerberg illustre pleinement ce stéréotype.

mal posé – du moins pour ce qui est de l’éducation numérique et de la connaissance du fonctionnement des machines. Jean nous montre de manière convaincante qu’à l’aube du XXI^e siècle, l’ignorance concernant l’IA est source de fantasmes, de confusions, de brouillages entre réalité et fiction ainsi que de préjugés, d’émotions dysphoriques et d’actions et de décisions nuisibles, voire violentes (Jean 2019 : 191-194). « Je reste persuadée – affirme-t-elle – que le manque de compréhension est la source de la peur, de l’énervement et du procès d’intention des citoyens face aux grands acteurs de l’intelligence artificielle » (Jean 2019 : 191). Autrement dit, il n’y a que Socrate qui peut être heureux.

En guise de conclusion

Les questions posées dans l’introduction sur l’appartenance générique de cet ouvrage n’ont pas trouvé de réponse définitive dans notre analyse. Au contraire, celle-ci n’a fait que multiplier des pistes de réponse et nous amener à nous poser encore davantage d’interrogations sur, par exemple, l’évolution et l’hybridation qu’ont connues au fil des années les genres littéraires. Au problème de l’appartenance du livre d’Aurélie Jean aux catégories de l’autobiographie, des mémoires ou de l’essai de vulgarisation scientifique s’est ajouté celui de savoir si sa réflexion n’est pas aussi une théorie (au sens étymologique du terme, celui de contemplation) des rapports entre le réel et le fictionnel. En fin de compte, cet ouvrage porte à égale mesure sur les usages et les mésusages de la fiction. À l’heure, entre autres, de la multiplication des *fake news* et de l’émergence de formes de plus en plus sophistiquées d’IA, la prise de conscience des brouillages et des frontières entre le réel et le virtuel s’avère non seulement nécessaire, mais aussi salutaire. Ainsi, ce livre constitue également un essai philosophique et éthique. Il nous propose de faire un détour par le monde des ordinateurs pour balayer les faux boucs émissaires de notre chemin et recentrer la question sur le véritable facteur de responsabilité pour le fonctionnement des machines : l’humain – qui, il n’est jamais inutile de le rappeler, se décline aussi au féminin. Dès lors, par-delà les problèmes qu’il pose à la critique littéraire, le livre d’Aurélie Jean contribuera sans doute à l’émergence d’une autre histoire des femmes, une histoire qui ne pourra plus être placée sous le signe du silence.

LUXEMBOURG SCHOOL OF RELIGION & SOCIETY
enseignante et chercheuse postdoctorale
 diana.mistreanu@lsrs.lu

BIBLIOGRAPHIE

AKAMA, Seiki (2015). *Elements of Quantum Computing History, Theories and Engineering Applications*, Cham : Springer International Publishing.

BAYEN, Éléonore, Laurent, CLERET DE LANGAVANT et Gilles, FÉNELON (2012). « Le syndrome d'Alice au pays des merveilles : une aura migraineuse inhabituelle », *Revue Neurologique*, vol. 168, n° 5, mai, 457-459.

BERNE, Eric (2013). *Que dites-vous après avoir dit bonjour ?*, Paris : Tchou.

BOBIN, James (2016). *Alice Through the Looking Glass*, film produit par Walt Disney Pictures, Roth Films, Team Todd et Tim Burton Productions.

BOWLBY, John (1958). « The Nature of the Child's Tie to His Mother », *International Journal of Psychoanalysis*, vol. 39, 350-373.

BOWLBY, John (1979). *Attachment and Loss : Separation*, New York : Basic Books.

BOWLBY, John (1980). *Attachment and Loss : Loss, Sadness and Depression*, Londres : Basic Books.

BOWLBY, John (1982). *Attachment and Loss : Attachment*, Londres : Basic Books.

BOWLBY, John (1988). *A Secure Base. Clinical Implications of Attachment Theory*, Londres : Routledge.

BRACONNIER, Alain (1996). *Le sexe des émotions*, Paris : Odile Jacob.

BRUNER, Jerome (2002). *Pourquoi nous racontons-nous des histoires ?*, Paris : Retz.

BUONOMANO, Dean (2017). *Your Brain is a Time Machine. The Neuroscience and Physics of Time*, New York : W. W. Norton & Company.

BURTON, Tim (2010). *Alice in Wonderland*, film produit par Walt Disney Pictures, The Zanuck Company, Team Todd, Team Burton Productions.

CARROLL, Lewis (2005). *Les aventures d'Alice au pays des merveilles*, Paris : Gallimard.

CARROLL, Lewis (2005). *De l'autre côté du miroir*, Paris : Gallimard.

CARROLL, Lewis, Lewis, HELFAND et Rajesh, NAGULAKONDA (2010). *Alice in Wonderland*, New Delhi : Campfire.

CENTENO, Jennifer, Claire, LAPOINTE et Lyse LANGLOIS (2013). « Le leadership des femmes et des hommes : plutôt violet que rose ou bleu », *Recherches féministes*, vol. 26, n° 1, 69-87.

COLLINS, Thérèse, Daniel, ANDLER et Catherine, TALLON-BAUDRY (dir.) (2018). *La cognition. Du neurone à la société*, Paris : Gallimard.

COLONNA, Vincent (1989). *L'autofiction, essai sur la fictionalisation de soi en littérature*, Thèse de doctorat, l'École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), [En ligne] <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00006609/document>. Consulté le 22 janvier 2021.

CONTY, Laurence et Stéphanie, DUBAL (2018). « Chapitre XIII. Émotions », Thérèse Collins, Daniel Andler et Catherine Tallon-Baudry (dir.), *La cognition. Du neurone à la société*, Paris : Gallimard, 518-562.

DENIS, Michel (2018). *Space and Spatial Cognition. A Multidisciplinary Perspective*, New York : Routledge.

DOUBROVSKY, Serge (1977). *Fils*, Paris : Galilée.

EINSTEIN, Albert (1979). *Comment je vois le monde*, Paris : Flammarion.

ELIOT, Lise (2011). *Cerveau bleu, cerveau rose ? Les neurones ont-ils un sexe*, Paris : Marabout.

FELDMAN BARRETT, Lisa (2017). *How Emotions Are Made. The Secret Life of the Brain*, Boston-New York : Houghton Mifflin Harcourt.

FINCHER, David (2010). *The Social Network*, film produit par Columbia Pictures, Relativity Media, Scott Rudin Productions, Michael De Luca Productions et Tigger Street Productions.

GALLAGHER, Shaun (2013). « The Socially Extended Mind », *Cognitive Systems Research*, vol. 25-26, 4-12.

GEFEN, Alexandre et Emmanuel, BOUJU (dir.) (2012). *L'émotion, puissance de la littérature ?*, Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux.

GROTTI, Raffaele et Stefani, SCHERER (2016). « Does Gender Equality Increase Economic Inequality ? Evidence From Five Countries », *Research in Social Stratification and Mobility*, vol. 45, septembre, 13-26.

GUÉDENEY, Nicole et Antoine, GUÉDENEY (2010). *L'attachement : approche théorique. Du bébé à la personne âgée*, Paris : Elsevier Masson.

HEISENBERG, Werner (2010). *La partie et le tout. Le monde de la physique atomique*, Paris : Flammarion.

HERMAN, David (2003). « How Stories Make Us Smarter. Narrative Theory and Cognitive Semiotics », [En ligne] *Recherches en communication*, no 19, <http://sites.uclouvain.be/rec/index.php/rec/article/viewFile/5231/4961>. Consulté le 14 janvier 2021.

JEAN, Aurélie (2019). *De l'autre côté de la machine. Voyage d'une scientifique au pays des algorithmes*, Paris : L'Observatoire.

JEAN, Aurélie (2020). *L'apprentissage fait la force*, Paris : Humensis.

KONEN, Ruth (1994). *Possible Worlds in Literary Theory*, Cambridge : Cambridge University Press.

KURLAND, Robert M. et Harold, SIEGEL (2013). « Attachment and Student Success During the Transition to College », *NACADA Journal*, vol. 33, n° 2, 16-28.

LAHIRE, Bernard (2008). « De la réflexivité dans la vie quotidienne : journal personnel, autobiographie et autres écritures de soi », *Sociologie et sociétés*, vol. 40, n° 2, 165-179.

LAKOFF, George et Mark TURNER (1989). *More Than Cool Reason : A Field Guide to Poetic Metaphor*, Chicago : University of Chicago Press.

LAVOCAT, Françoise (dir.) (2010). *La théorie littéraire des mondes possibles*, Paris : CNRS Éditions.

LAVOCAT, Françoise (2016). *Fait et fiction. Pour une frontière*, Paris : Seuil.

LEJEUNE, Philippe (1996). *Le pacte autobiographique*. Nouvelle édition augmentée, Paris : Seuil.

LORRE, Chuck et Bill, PRADY (2007-2019). *The Big Bang Theory*, série télévisée produite par Faye Oshima Belyet, Chuck Lorre Productions et Warner Bros. Television.

MAKINE, Andreï (1994). *Au temps du fleuve Amour*, Paris : Gallimard.

MAKINE, Andreï (1995). *Le testament français*, Paris : Mercure de France.

- MAKINE, Andreï (2000). *Requiem pour l'Est*, Paris : Mercure de France.
- MAKINE, Andreï (2003). *La terre et le ciel de Jacques Dorme*, Paris : Mercure de France.
- MALABOU, Catherine (2020). *Le plaisir effacé. Clitoris et pensée*, Paris : Payot & Rivages.
- MAR, Raymond A. et coll. « Bookworms versus Nerds : Exposure to Fiction versus Non-Fiction, Divergent Associations with Social Ability, and the Simulation of Fictional Social Worlds », *Journal of Research in Personality*, vol. 40, 694-712.
- MÉNAGE, Gaëlle (2019). « Femmes Forbes : Les 40 Françaises Qui Comptent En 2019 », *Forbes France*, le 24 septembre, [En ligne] <https://www.forbes.fr/femmes-at-forbes/femmes-forbes-2019-les-40-francaises-les-plus-influentes/>. Consulté le 15 janvier 2021.
- MILL, John Stuart (1957). *Utilitarianism*, New York : Bobbs Merrill.
- MOREAU, François (1982). *L'image littéraire : quelques définitions*, Paris : Société d'édition d'enseignement supérieur.
- NOTÉRIS, Émilie (2020). *Alma Matériau*, Dijon : Les presses du réel.
- PALMIERO, Massimiliano et coll. (2016). « Domain-Specificity of Creativity : A Study on the Relationship Between Visual Creativity and Visual Mental Imagery », *Frontiers in Psychology*, vol. 6, [En ligne] <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC4664616/>. Consulté le 14 janvier 2021.
- PERROT, Michelle (2020). *Les femmes ou les silences de l'histoire*, Paris : Flammarion.
- PLATON (1981). *Livre VII de la République*, Paris : Fernand Nathan.
- RONEN, Sigalit et David, ZUROFF (2017). « How Does Secure Attachment Affect Job Performance and Job Promotion ? The Role of Social-Rank Behaviors », *Journal of Vocational Behavior*, vol. 100, juin, 37-148.
- RYAN, Marie-Laure (1992). *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Literary Theory*, Bloomington : Indiana University Press.
- SCOTT, Ridley (1982). *Blade Runner*, film produit par The Ladd Company, Shaw Brothers et Tandem Productions.
- SHELLEY, Mary (2008). *Frankenstein*, Oxford : Oxford University Press.

SIÉROFF, Éric et coll. (dir.) (2014). *Psychologie de l'anticipation*, Paris : Armand Colin.

TAYLOR, Shelley E. et Jonathon D., BROWN (1999). « Illusion and Well-Being : A Social Psychological Perspective on Mental Health », in Roy F. Baumeister (dir.), *The Self in Social Psychology*, Philadelphia : Taylor and Francis, 43-66.

TCHAIKOVSKI, Piotr Ilitch (1892). *Casse-Noisette*, ballet.

TISSERON, Serge (2015). *Le jour où mon robot m'aimera. Vers l'empathie artificielle*, Paris : Albin Michel.

VERNAY, Jean-François (2019). *La séduction de la fiction*, Paris : Hermann.

WOLF, Maryanne (2008). *Proust and the Squid. The Story and Science of the Reading Brain*, New York : Harper Perennial.

Like robots ?

Aimer les robots ou souhaiter être comme des robots ? Tout l'enjeu se situe dans cette alternative. Les robots se situent dans un *no man's land* et dans un *no god's land* ; la façon dont on les appréhende leur confère un statut très particulier : ce ne sont pas des hommes au sens strictement biologique, mais pas non plus des dieux ou des divinités. Nous avons inventé les robots pour en faire un sosie artificiel du modèle naturel de l'humanité. La peur de voir les machines échapper à la maîtrise humaine est un motif récurrent de la culture populaire (cinéma, vidéo, série...). Même si ce motif connaît des variations selon les périodes, on observe qu'au XX^e siècle, toute l'attention se porte sur ce qui est considéré comme caractérisant le mieux l'humanité. L'enjeu est double : d'une part reproduire l'intelligence humaine (le fonctionnement du cerveau humain) ; de l'autre reproduire l'apparence humaine. Si l'on a tendance à se focaliser sur la première (enjeu existentiel et déontologique), il ne faut pas minorer l'importance du second enjeu (qui semble davantage s'inscrire dans le champ esthétique). Selon les versions et les périodes, le robot peut perdre son anthropomorphisme (taille, corpulence, voix...), parfois au contraire, l'apparence humaine du robot est renforcée, notamment la beauté (à l'instar des récits avec des femmes artificielles : Galatée, Olympia, L'Ève future...). On peut y voir un désir masculin de maîtriser la capacité de reproduction des femmes. Le robot participe à cette volonté de contourner les modalités biologiques de la fabrication de l'humain.

Mais pas seulement. Il faut également prendre en compte la dimension technique intrinsèque à la conception des robots, et plus précisément la notion d'innovation et son rôle moteur. Pour Abraham Moles, le mythe du robot fait partie des « mythes dynamiques », c'est une façon de rapatrier un motif religieux dans le domaine de l'histoire des sciences et des techniques. Il existe selon lui un rapport étroit entre le mythe et la technique, les fables robotiques sont donc une façon pour l'être humain de réaliser ses rêves en asservissant la nature à la loi. Dans cette perspective, on peut postuler que le robot est une représentation paradoxale de l'humain. Le robot est l'une des façons concrètes (techniques) dont cette représentation se forme et se diffuse dans la société. C'est pour cela que le robot est révélateur de la façon dont *nous nous percevons*. En cela, il permet une compréhension de nos sociétés (du rapport de celles-ci à une technique qui nous dépasse). Parce que le robot n'est pas seulement occidental (il existe tout un paradigme robotique en Asie avec ses enjeux propres et ses spécificités ontologiques et culturelles), il renvoie aussi à une disposition centrale de la culture humaine (comme trope, comme forme, et pas seulement comme contenu). Philippe Breton considère que le robot occupe même une position stratégique dans la genèse et le maintien des civilisations (Breton 1995). On peut interpréter cette occupation du champ civilisationnel de deux manières : 1) soit comme une volonté de montrer la différence du robot avec l'être humain, donc une volonté de montrer l'étrangeté du robot ; 2) soit comme une façon

de faire du robot l'image de l'homme. De la sorte, les représentations robotiques renvoient donc plutôt à la question : qu'est-ce qu'un être humain ? Dans les deux cas, les questions de la connaissance de l'homme et de savoir s'il est possible d'en construire une réplique robotique se posent. Ou plus exactement, ce qui est interrogé, ce sont le rôle et l'évolution de nos représentations de l'être humain.

Le robot conjugue deux critères : un critère d'ingénierie (parce qu'il présuppose tout un mécanisme automatique autonome) ; il est potentiellement capable de s'adapter à certains changements de son environnement et de transformer son comportement en conséquence ; le second critère est sociofonctionnel : les robots ont été conçus pour travailler à notre place, c'est tout l'enjeu de l'invention du mot par Kapek dans sa pièce *RUR* (et que reprend fidèlement Fritz Lang dans *Metropolis*). Or ce seul critère pose en soi un problème du point de vue social et culturel, car il est lié à une notion historiquement changeante : le travail humain. C'est ce qui est au cœur de la réflexion du dernier ouvrage d'Antonio Casili, *En attendant les robots*, où celui-ci insiste plutôt sur les enjeux économiques, commerciaux des robots qui sont là pour accomplir des tâches à la place des êtres humains, qui, donc, potentiellement peuvent les remplacer, voire les rendre inutiles. Ce qui est faux dans la réalité actuelle (on a besoin d'êtres humains pour faire marcher les robots). Antonio Casili a montré à quel point nous sommes fascinés par l'illusion de l'automation intelligente (*digital labour*), par l'apprentissage automatique (*deep learning*) et par la robotique mobile, alors même que nous sommes pris au contraire dans les pièges du « travail du consommateur » (ce sont les usagers, les consommateurs qui « font fonctionner les machines » (Casili 2019 : 45). Il s'agit donc moins en réalité d'un « remplacement du travail » que de « son déplacement, à savoir une délégation d'un nombre croissant de tâches productives à des non-travailleurs (ou à des travailleurs non rémunérés et non reconnus comme tels »). Dès lors, notre approche du robot s'infléchit légèrement : ce n'est pas un hasard si certaines caractéristiques leur sont refusées : pas d'insubordination, pas d'indépendance, pas de faiblesse, pas d'émotion, pas de peur non plus. Les robots n'ont donc pas été conçus comme des doubles de nous-mêmes. Apparaît même une contradiction intrinsèque aux robots : on veut à la fois qu'ils soient autonomes et qu'ils ne le soient pas. On souhaiterait qu'ils soient à la fois comme nous tout en restant différents. Ce n'est pas un hasard si l'un des motifs récurrents des œuvres robotiques dans la culture moderne et contemporaine va porter sur leur révolte. Les robots nous fascinent mais ils continuent à nous faire peur.

En raison des progrès des neurosciences et sciences cognitives, on assiste actuellement à une forte remise en cause de l'analogie entre cerveau et machine, notamment de l'idée que la pensée puisse être totalement indépendante de son support biologique se trouve de plus en plus contestée. C'est même l'inverse : on s'intéresse de plus en plus à la neurobiologie de la rationalité – avec cette idée que la rationalité ne peut jamais être totale dans les comportements humains ; elle est limitée par différents facteurs comme l'équilibre entre exploration et exploitation, l'imprédictibilité (parce qu'il perdure toujours une part d'aléatoire dans les décisions humaines). On se demande actuellement si cela ne résulterait pas de contraintes évolutives de l'être humain. On prend ainsi en compte la théorie de l'évolution concernant l'adaptation de l'espèce, et notamment l'adaptation qui se produit en fonction du

couple : bénéfice/coût énergétique. C'est ce qu'on appelle une phylogenèse de la décision : celle-ci se définit par combinaison de deux facteurs : un processus qui décide (acteur), un système d'évaluation (critique) qui conserve la mémoire des conséquences des choix successifs (ce qu'on appelle un système d'apprentissage par renforcement). Or parfois le système critique envoie des informations erronées au système acteur. Selon Peirce, quand nous avons le choix entre deux décisions, on ne prend pas toujours la plus optimale. Il s'agit des limites mêmes de la rationalité qui seraient intrinsèques aux propriétés du système nerveux. En outre, le corps joue un rôle dans nos réflexions et dans nos prises de décision (ce qui est évacué avec les robots), notamment parce que la mémoire naît de la relation entre le corps et l'image du corps (donc du cerveau). Or justement l'un des problèmes que posent les androïdes (dans les représentations filmiques et dans les séries) est qu'ils n'ont pas de mémoire (ou tout au moins pas de mémoire sensible), tout l'enjeu va consister à pallier ce manque : soit en leur implantant de faux souvenirs soit en rendant caduque et non avenue la mémoire elle-même.

Jacques Paillard a précisément comparé les modes de fonctionnement de l'ordinateur et du cerveau (Paillard 1999 : 26-37). Il ne s'agit pas de vouloir comprendre le cerveau pour mieux l'imiter dans une machine mais d'observer comment ces nouvelles machines fonctionnent pour mieux comprendre le cerveau. Pour lui, le contraste entre l'ordinateur et le cerveau est réel, alors même qu'on est enclin à penser qu'il y aurait une analogie de fonctionnement entre le cerveau (les rhizomes que composent ses neurones par exemple) et un ordinateur. Il recense quatre différences : par leur mode de fabrication (le cerveau est biologique et génétique) ; en raison d'une différence d'échelle dimensionnelle : le cerveau et l'ordinateur ne relèvent pas de la même échelle (même si l'on prend en compte les nanotechnologies) ; le neurone fonctionne comme un ultra-microprocesseur, il est autonome, c'est un système vivant, il est doté d'une véritable reconnaissance de formes (ce qui pose des problèmes à la programmation par ordinateur).

En outre, que ce soient les synapses (interfaces entre les neurones) et les circuits entre neurones, la circulation des informations entre les neurones et les synapses est électrique, puis chimique, puis électrique. Enfin, la quatrième différence est d'ordre quantitatif : le nombre des synapses et des neurones fait que le cerveau dispose d'une capacité de traitement incommensurable à celle des ordinateurs les plus complexes. Si les ordinateurs peuvent dépasser les performances du cerveau, ils sont néanmoins encore inaptes à fournir un modèle biologiquement plausible des mécanismes qui sont à la base du fonctionnement cérébral (notamment sa souplesse adaptative et sa surprenante fiabilité). Mais plus encore, le cerveau se construit lui-même et il ne cesse de se modifier, c'est ce qu'on appelle sa plasticité intrinsèque et que François Jacob a appelé « la logique du vivant » (Jacob 1970). Or on ne sait pas totalement reproduire sa logique opératoire et l'efficacité de ses performances, il existe notamment dans le cerveau une dimension historique individualisée et une mémoire des contextes émotionnels. On distingue dans le cerveau des circuits câblés (les circuits câblés ont la capacité de catégoriser, d'évaluer, de raisonner, de décider) et des circuits humides (les circuits humides ou flottants intègrent des données en fonction du contexte émotionnel ou même postural). Dès lors, c'est surtout la

perspective inverse qui semble opérante : non pas le cerveau comme objet de reproduction robotique, mais c'est l'étude des ordinateurs (que ce soient l'étude des options connexionnistes des ordinateurs ou l'étude de ses options computationnelles) qui nous livre des éléments sur la façon dont se font les connexions dans le cerveau. Celles-ci seraient régies selon deux options. Dans l'option computationnaliste, on regarde dans l'ordinateur ses capacités combinatoires et ses fonctions calculables (elles se rapprochent de l'intelligence artificielle), et les options connexionnistes (plus récentes) : on regarde le fonctionnement de réseaux de l'ordinateur (notamment comment fonctionnent les réseaux de nœuds interconnectés), et l'on se rend compte qu'ils sont sources d'information pour la neurobiologie.

Revenons sur l'un des problèmes que pose le robot dans ses différentes représentations actuelles : son anthropomorphisation. La plupart des questionnements et des angoisses qu'il suscite tiennent à sa forme humanoïde (forme que l'être humain a précisément choisi de lui donner). Il est un fait qu'on cherche à reproduire des apparences humaines (surtout en Asie), ce qu'on appelle les robots androïdes. Ce principe d'imitation n'est pas sans multiples effets : d'abord, on a tendance à projeter une intentionnalité aux robots, alors que ce qu'ils accomplissent correspond à des boucles d'asservissement (des tâches et des objectifs prédéterminés). Ensuite, le robot ne comprend pas le sens de ce qu'il est, ni la portée de ses actions (tout montre en revanche que la conception d'un robot comme Pepper a été faite pour produire cette confusion). Pepper est un *robot humanoïde* qui a été conçu par Aldebaran (une entreprise fabriquant des robots) pour donner l'illusion de se comporter comme un être humain, ce qui est tout particulièrement évident lorsqu'il utilise une formule comme « Je suis heureux de partager avec toi cette musique que j'apprécie ». Dire « je suis heureux », c'est donner à croire que Pepper est capable de sentiment ; de même lorsqu'il dit une « musique que j'apprécie » : cela donne à croire qu'il est capable d'émotion, et même qu'il posséderait un goût esthétique. Si l'on examine encore d'un peu plus près Pepper, c'est un robot 1m20 (donc la hauteur d'un enfant) qui parle d'elle au féminin. Les informations perceptives dont elle dispose lui proviennent de sa caméra 3D, « elle » voit la forme du corps et en tire des informations, elle adapte son comportement à ce qu'il perçoit (ce qui apparaît pour l'utilisateur comme le signe, sinon la preuve, de son intelligence). Mais surtout, si on lui pose des questions, on voit qu'elle dit qu'elle a des émotions positives. Quand on lui demande si elle a déjà pleuré, elle répond oui mais elle est incapable de dire quand. Il est intéressant pour nous d'examiner notre réaction d'êtres humains par rapport à ces robots. L'enjeu n'est donc pas de savoir si elle ressent des émotions (ce qui est pourtant très exactement en question dans de nombreux films), mais de voir ce que produit sur nous le fait qu'elle a recours à toute une phraséologie émotionnelle et sentimentale (« Je suis contente », « ça me fait plaisir », « je suis chatouilleuse »), toutes ces phrases sont là pour susciter une relation empathique (voire sympathique, avec toute l'ambivalence que cela présuppose puisque la sympathie, comme le rappelle Michel Foucault dans *Les mots et les choses*, produit du semblable, elle reconduit le sujet au même, donc cela nous rapproche de l'autre).

Un autre enjeu important pour nous porte sur la relation homme-robot. L'enjeu n'est pas seulement existentiel (théorique) ou même esthétique, il fait partie

actuellement des questionnements sociaux forts : à savoir dans quelle mesure le robot compagnon peut constituer un assistant à l'autonomie des personnes (il y a une forte demande en gérontologie). Le robot est non seulement une présence (il possède une fonctionnalité conversationnelle, il est capable d'aborder plusieurs sujets de conversations ; il possède également une fonction divertissante : il est capable de jouer aux cartes, de se promener dans l'appartement sous la forme d'applications que l'on peut télécharger), mais il peut aussi rappeler aux personnes âgées perdant la tête qu'elles doivent boire, prendre leurs médicaments. Un autre exemple fameux tient dans ce robot qui a battu un joueur au jeu de go (le robot avait été conçu et formé par quatre joueurs professionnels aguerris selon le principe de l'apprentissage par renforcement (*deep learning*), il se caractérise également par un principe de récompense positive.

Actuellement, un certain nombre de questions restent encore en suspens. On se demande ainsi si un robot pourrait se représenter son environnement comme une entité cohérente ? Se distinguer de son environnement ? Avoir une intentionnalité, une volonté, prendre des initiatives ? Être capable d'autoévaluation ? Comprendre les conséquences de ses actions ? Être capable de raisonner sur lui-même ? À cet égard, rappelons une donnée importante : un robot qui ouvre la porte ne sait pas qu'il a ouvert cette porte. Toute la difficulté tient à la compréhension de l'environnement : l'interaction avec l'autre exige une capacité de raisonner sur l'autre, d'avoir un modèle de l'autre. Or on acquiert cela en agissant et *en regardant* les autres agir. Une autre difficulté épistémologique/éthique tient à la question de l'autonomie, notamment les véhicules autonomes ou les armes autonomes. Toute la question consiste à évaluer leurs capacités d'anticipation, et par là leurs responsabilités. Le robot pose des questions éthiques sur l'identité humaine. Certains savants considèrent par exemple que le robot est une personne et donc qu'on peut parler de personne-robot, ils parlent aussi de « robot-humanité », ce qui nous interroge sur la nature des liens affectifs et du statut social que l'on est prêt à accorder aux robots. En effet, certains scientifiques proposent de créer un droit de la personnalité de l'Intelligence Artificielle, ils postulent ainsi qu'il existe une « personnalité robot ». Cette réflexion prolonge le débat autour de ce qu'on a appelé « l'homme augmenté » (Besnier 2009), au premier sens du terme augmenté par des prothèses (on implante des prothèses aux humains). Le robot est la représentation d'un des fantasmes actuels : non pas seulement recréer l'humain mais en mieux. Il représente notre fantasme d'un *être humain augmenté*, mais il répond aussi à un fantasme démiurgique (se mettre à la place d'un dieu créateur). Il est une mise en abyme de notre désir de perfection. Par rapport à l'être humain qui est imparfait et perfectible (il ne se maîtrise pas totalement, il n'a pas tout pouvoir sur les autres et le monde, il est la proie de son inconscient), le robot constitue au contraire une (re)création parfaite. Mais il est également le reflet d'angoisses contemporaines (et notamment de nos angoisses présentes concernant notre futur). Le robot interroge aussi l'adaptabilité de nos valeurs aux réalités créées par nos technologies : c'est peut-être cela qui est en jeu avec l'homme augmenté (plus que notre disparition éventuelle à cause des robots).

Parler du robot comme d'une personne pose un problème par rapport à la notion d'espèce. On se souvient que Linné a classé le vivant. Or le robot ne l'est pas

(vivant), donc ce n'est pas une nouvelle espèce au sens strict du terme, à l'instar de l'étymologie d'*homo sapiens* (*homo* : le genre et *sapiens* : l'espèce). Un autre problème qu'on a vu émerger tient à celui des limites que l'être humain doit se fixer dans son comportement vis-à-vis du robot. On se souvient du robot-chat mis au point par Microsoft, robot qui a dû être retiré rapidement (car en une journée, il tenait des propos racistes, antisémites, puérils). En effet, les chercheurs avaient programmé la personnalité d'une adolescente. Ce robot-chat avait effectivement une personnalité, et il était évolutif, mais ce qui a posé problème est qu'il était un robot non-supervisé avec un modèle évolutionniste. Ce qui lui est arrivé est un exemple de ce que deviendrait un robot seul (non encadré, non délimité) sur Twitter par exemple. D'où la nécessité de mettre en place un cadre juridique.

Si le mythe d'une humanité dépassée par sa propre technique existe depuis longtemps, il véhicule actuellement d'autres idéologies, et notamment une fascination pour un futur dominé par les machines. Ce n'est pas un hasard s'il existe tout un mouvement critique appelé la cyborgologie (ou anthropologie cyborg). Ce nouveau champ intellectuel possède quelques années déjà, il est apparu aux États-Unis après la publication en 1985 de l'œuvre fondatrice de Donna Haraway : *A Manifesto for Cyborgs*. La cyborgologie se fonde sur le principe que le corps postmoderne est un amalgame de processus biologiques et technologiques. Il serait vain de diaboliser la technologie (ce serait même anachronique). En outre, les nouvelles technologies corporelles (prothèses, manipulation génétique, stéroïdes, chirurgie plastique...) remettent en cause l'opposition tranchée entre naturel et artificiel. Pour Haraway, le cyborg est un corps reconstruit de manière technologique, comme une possibilité prometteuse permettant de multiples incarnations polymorphes. Le cyborg transcende les frontières, la *perte* d'humanité n'est pas perçue comme un problème ou un dilemme mais un projet épistémologique. Cette fascination est liée à l'explosion technique que l'on connaît actuellement (dans les domaines : sciences de la vie, informatique, génie génétique, biotechnologie, imagerie médicale, les nanosciences...). L'essor du robot tient au complexe biologie-informatique, le robot en est devenu l'utopie concrète, de sorte que la technologie est en train de prendre la place des grandes idéologies qui sont actuellement en faillite, comme si les récits anticipateurs de science-fiction se trouvaient concrétisés, comme si l'avenir ne s'imaginait plus mais se fabriquait.

Tout ceci fait terriblement écho aux tendances de notre époque : le construit plutôt que le vivant ; le robot et le clone plutôt que l'humain ; le virtuel plutôt que le réel. Tout se passe comme si le désir d'être machine s'était emparé de la culture occidentale. On notera également un double mouvement symétrique : d'un côté, les machines convergent vers l'humain (on les anthropomorphise) ; de l'autre l'homme veut ressembler au modèle de la machine, ce qu'on repère tout particulièrement dans le fait que l'homme a tendance à se réduire à la notion d'instrument, comme si la fascination pour la technique avait pour effet que le but (idéal) de l'homme soit d'être un instrument. On peut se demander si les angoisses et les inquiétudes du monde actuel (conflits, attentats, réchauffement climatique...) n'ont pas pour effet de rendre le robot encore plus désirable pour l'être humain (en tant qu'il est rassurant). Le robot offre l'illusion d'une fausse sécurité (en tant qu'image d'une perfection et d'une maîtrise de la technique et de contrôle). Perfection, maîtrise, contrôle,

technique : on tient là les différentes caractéristiques qui rendent le robot désirable et rassurant, ce qui présuppose que les sociétés modernes sont trop complexes pour être gouvernées par les hommes et que seules les machines vont être capables de les diriger. On peut se demander si ce n'est pas une nouvelle forme de *dictature machinique* : l'homme asservi à ses propres dispositifs techniques et technologiques ?

Dès lors, au-delà de l'acceptabilité sociétale, quels sont les enjeux éthiques que pose l'insertion des robots dans notre vie ? Il existe en effet des enjeux éthiques de la robotique sociale, on parle ainsi d'éthique robotique. L'éthique renvoie à la manière dont les êtres interagissent avec leur milieu, ce qui présuppose que le robot est à même de jouer un rôle dans notre quotidien autant qu'il a un impact sur l'image que nous nous faisons de nous-mêmes. De nos jours, le non-humain revendique une dignité ontologique que l'anthropocentrisme lui refusait. L'éthique reflète cette revendication : le bien-vivre des humains est lié à une pacification avec le non-humain (machines, animaux), tout ce qui nous organise et stabilise notre relation avec les autres. Cela fait écho au concept de « cosmopolitique » défini entre autres par Isabelle Stengers comme « une institution publiquement réglée des liens entre humains et non-humains » (Stengers 2003 : 45), autrement dit une écologie politique comme relation multidimensionnelle et complexe. C'est ici que le rôle des films ou des fictions robotiques prend toute son importance, des films comme *AI*, *Blade runner*, *HER*, ou encore *I, robot* sont des films qui essaient de prévoir l'impact comportemental et éthique des robots, de l'intelligence artificielle et des systèmes d'exploitation dans nos vies humaines. C'est même tout l'enjeu des sciences humaines : poser ces questions, exposer les dilemmes, envisager tous les possibles dysfonctionnements. Ce qui montre bien que le robot nous apprend autant des choses au sujet de qui nous sommes que de notre façon de vivre ensemble (et même plus précisément encore des formes que va prendre ce vivre-ensemble). C'est même devenu un enjeu actuel essentiel des sciences humaines : aborder les problèmes éthiques que pose l'intégration des robots, l'IA, la cobotique.

Ce n'est pas un hasard si l'on cite toujours les lois d'Asimov (comme fondement éthique du comportement du robot). Isaac Asimov est un savant d'origine russe (1920-1992) émigré aux États-Unis, il a fait un doctorat de biochimie puis il s'est mis à écrire. Il possède une approche militante des robots, il ne se contente pas d'inventer des fictions. Après sa rencontre avec John Campbell, il se lance dans deux cycles qui vont occuper une place centrale dans son œuvre : *Le Cycle des robots* et *Fondation*. Ces lois sont citées pour la première fois dans une nouvelle d'Asimov intitulée *Runaround* et publiée entre 1940 et 1950 : 1) première loi : un robot ne peut nuire à un être humain ni laisser sans assistance un être humain en danger ; 2) deuxième loi : un robot doit obéir aux ordres qui lui sont donnés par les humains sauf quand ces ordres sont incompatibles avec la première loi ; 3) troisième loi : un robot doit protéger sa propre existence tant que cette protection n'est pas incompatible avec les deux autres lois.

Ces lois sont gravées dans les cerveaux des robots, mais elles ont assez d'ambiguïtés pour être contournées (comme le montrent *Les Robots de l'aube*). En 1985, Isaac Asimov ajoute une loi zéro qui a pour objectif de placer l'intérêt de l'humanité au-dessus de celle de l'individu. Or on considère qu'il est l'inventeur de 3

concepts : la psycho-histoire, la robotique et les cerveaux positroniques (ce qui donne aux robots accès à l'intelligence et à la conscience) dont le comportement est contrôlé par les trois lois de la robotique définies par Asimov. Si les robots ne sont pas des monstres systématiquement en révolte contre leurs créateurs pour Asimov, celui-ci a néanmoins examiné dans ses différents récits les rapports conflictuels entre l'homme et la machine (*I, Robot* est directement inspiré des nouvelles d'Asimov).

L'enjeu technologique actuel consiste à limiter de l'intérieur la marge de manœuvre des robots en introduisant un module éthique au sein de leur système de commande, ce qui est une façon de limiter leur possibilité d'action. Cela est loin d'être anodin puisque cela révèle l'ambiguïté fondamentale de l'éthique robotique (et qui tient notamment à l'emploi du terme autonome). Dès lors, l'autonomie est une notion qui mérite une réflexion approfondie. D'un côté, on doit se demander quel comportement humain est opérant face à l'automatisation des robots et par rapport à ce qu'on appelle délégation de conduite ? Il convient de réfléchir au caractère (nécessité) réellement autonome du robot et de se demander s'il y a des hiérarchies entre ces valeurs (parfois il peut y avoir des conflits de valeurs, donc il faut des arbitrages, ce qui relève de l'humain, non du robot). En un mot, ce que nous appelons autonome ne doit pas l'être totalement. Cela révèle une certaine confusion quant au rôle de l'autonomie en philosophie morale : à la fois on suggère que l'action des robots pourrait poser des problèmes moraux, et d'un autre côté on présuppose qu'ils ne sont pas de véritables agents moraux (puisque la définition d'un agent moral est un agent qui agit comme il le doit, donc qui par définition pourrait agir *autrement*).

Or l'éthique robotique refuse précisément aux robots cette autonomie-là (ce qui montre aussi qu'il ne s'agit pas réellement d'éthique mais plutôt de codes de lois) où tout l'enjeu consiste à remplacer la capacité de choisir par l'impossibilité de faire autrement. Précisons bien que ce ne sont pas les robots qui ont des problèmes éthiques, mais bien nous qui en avons vis-à-vis d'eux. L'un des enjeux consiste à enseigner aux robots la différence entre le bien et le mal, à élaborer donc des règles morales pour des agents artificiels par le couplage d'une dimension technique avec une dimension morale. Cela signifie qu'il faut développer des robots programmés pour pouvoir intégrer des règles morales, autrement dit leur faire intégrer des règles morales qui limitent leurs possibilités d'action. Il ne s'agit nullement d'inventer des règles éthiques propres aux robots, mais plutôt d'être sûrs qu'ils vont agir conformément à la morale (et non pas agir moralement). Ces questionnements trouvent un écho amplifié dans le domaine de la guerre et des conflits, c'est sans doute là que les robots sont les plus fascinants/terrifiants.

Ce n'est pas un hasard si l'armée est tentée par l'intégration et l'utilisation de robots : parce qu'ils sont obéissants et disciplinés, parce qu'ils appliquent les ordres qu'on leur donne, parce qu'ils ne font pas d'erreur d'inattention, ils n'ont pas peur, ils sont plus résistants. Autrement dit, ce sont des super-soldats, ou pour le dire autrement des soldats idéaux (car ils poussent la discipline jusqu'à la perfection). L'utilisation des robots (qu'on appelle soldats robotiques autonomes) permet à l'armée de consolider sa stratégie militaire selon un double principe : d'une part, limiter la capacité de décider et de prendre des décisions à quelques-uns ; de l'autre s'assurer que les décisions seront exécutées sans états d'âme ni atermoiements. Le

robot associe différents facteurs : 1) un facteur technique (les robots sont plus précis, plus rapides) ; 2) un facteur économique (un robot coûte moins cher qu'un soldat ou un pilote) ; 3) un facteur humain et politique (la mort d'un être humain est problématique, alors qu'un robot ne pose pas cette question) ; 4) un facteur militaire (actuellement dans la course aux armements, on confère une place importante aux robots. La présence du robot dans un contexte de conflit guerrier se pose de manière accrue parce qu'elle n'est rien moins qu'une façon de déléguer aux robots la responsabilité de tuer. Or un autre effet en découle : la prise de décision (qui revient à l'être humain) se trouve concentrée sur lui. Ce qui produit un effet de concentration des décisions qui revient à quelques agents.

Le cinéma s'est emparé à sa façon de ces problématiques. C'est ce que montre *Robocop* de Paul Verhoeven et notamment à la scène liminaire des robots-cops (policiers) qui tuent un enfant (qui était armé). Les robots appliquent les ordres de manière automatique/systématique. Le rôle du héros Murphy s'inscrit dans ce contexte, il s'agit d'un humain reconstruit par des greffes d'organes artificiels, il est donc ce qu'on appelle un cyborg, ce qui est une façon de montrer que la frontière entre homo sapiens et création artificielle est ténue. En effet, d'un côté Murphy a gardé des caractéristiques humaines (la mémoire, les souvenirs, ses émotions personnelles), de l'autre il est supervisé, donc contrôlé en permanence. Tout l'enjeu va consister à réfléchir sur la possibilité (ou non) de conserver un statut proprement humain en étant un robot. *Terminator* déploie ce questionnement sur une ligne un peu différente, c'est un film qui dépeint un futur où les robots sont en rébellion (l'action se passe en 2029) contre les humains. L'un d'eux, Terminator, va remonter le temps jusqu'en 1984, son objectif consiste à empêcher la naissance de John, fils de Sarah Connor, qui va mener la bataille contre les robots jusqu'à la victoire.

L'un des enjeux du film est de montrer qu'une machine n'aura jamais d'autre morale que celle qui lui est programmée. Le succès est immédiat et mondial, montrant l'intérêt mais aussi l'inquiétude que suscite la présence des robots. Un autre des films paradigmatiques des films de robots est sans nul doute *2001 Space Odyssey* (2001, *L'odyssée de l'espace*) et notamment la scène où HAL est débranché. Scène culte en ce qu'elle est filmée par Kubrick comme si c'était un humain qu'on débranchait, tout en montrant que HAL est un robot malfaisant et qui peut prendre des initiatives. HAL est un ordinateur chargé d'une mission dont il est le seul à connaître les enjeux, cet ordinateur va considérer que les humains sont en conflit avec sa mission, il décide de les éliminer. L'un des membres de l'équipage réussit à déconnecter petit à petit les circuits vitaux de l'ordinateur, c'est une des plus belles scènes du genre (au point de vue émotionnel), mais elle est également emblématique de l'une des croyances de l'IA : on voit l'ordinateur régresser et retourner en enfance vers les phases les plus significatives de son apprentissage, au fur et à mesure où ses circuits sont débranchés. Dans le dernier plan de cette séquence, la machine est désormais inoffensive, elle chante une comptine qui était enfouie dans sa conscience artificielle.

Dès lors, on se rend compte qu'il convient d'inverser la question sans cesse posée au cinéma (les robots seront-ils un jour à même d'éprouver des sentiments ?). La question des sentiments renvoie à un questionnement beaucoup plus profond qu'il n'y

paraît. Elle correspond à un questionnement de la société sur ce qu'on appelle la robotique sociale. Il ne s'agit donc pas de savoir quels seraient les sentiments des robots que de nous interroger sur les sentiments que nous pourrions éprouver vis-à-vis d'eux. Ce qui est en question, c'est bien notre capacité (propension/désir) à nous attacher à eux. Le robot est le reflet et même le symptôme de notre socialité actuelle (de la façon dont nous la concevons, et de la façon dont nous sommes en train de la faire évoluer). Les robots nous interrogent sur nos relations sociales, ils nous permettent de nous poser des questions sur la *nature même de la socialité humaine*, ou plus exactement sur les mutations de cette socialité. Toute réflexion sociale sur le robot oscille toujours entre deux pôles : d'un côté, la représentation des robots ne fait pas l'économie d'une réflexion sur l'humain (ce qui fait notre part d'humanité, ce qui nous définit comme être humain). Le robot est une représentation technologique qui nous permet de sentir ce qui en nous *ne l'est pas* (spécifiquement humain). Ce qui est en jeu dans la représentation des robots, c'est donc bien la nature de relation qu'ils peuvent entretenir avec les humains : une relation conflictuelle ? une relation destructrice ? une relation pacifique ? une relation affective ?

Il convient d'ajouter encore deux remarques. Tout d'abord, il y a des différences culturelles évidentes et même parfois massives dans les représentations du robot, notamment entre la culture occidentale et la culture asiatique. La représentation du robot à l'Ouest est très américanisée et par là très conflictualisée, alors que la représentation du robot en Asie est beaucoup plus pacifiée, elle est davantage représentée dans une certaine normalité dans la culture asiatique (manga, drama par exemple). Le robot fait partie de l'univers de pensée en Asie, en ce qu'il est une image du futur mais qu'il s'articule étroitement avec le passé (il n'entre pas en conflit avec lui). Une deuxième remarque porte sur la question de l'attachement/affection vis-à-vis des robots est souvent latente dans les représentations filmiques et littéraires. Ce qui est interrogé : la nature de cet attachement (de quel sentiment s'agit-il au juste (à l'instar d'*AI* de Spielberg). Le robot propose par là même une réflexion sur l'ambivalence de certains sentiments comme l'antipathie, le rejet, le dégoût, l'angoisse, ou au contraire l'empathie, l'identification. Quelle est la légitimité, la normalité/conventionnalité de cet attachement ? Et dans le cas où cette relation ne serait pas représentée comme normale : de quelle pathologie notre relation au robot est-elle donc le symptôme ?

Dès lors que le robot ressemble à un être humain (d'autant plus quand il est joué par un acteur), cela augmente la propension du spectateur à s'attacher à lui. Il convient d'ajouter une autre donnée à ce raisonnement dans la mesure où le robot est aussi un emblème du progrès technologique, plus précisément sa représentation dans des films révèle la place qu'on projette de lui donner dans l'avenir. Les différents films-robots montrent qu'il est tentant de lui donner une place presque équivalente à celle d'un humain. D'autre part, ils mettent en évidence que ce qui se joue actuellement, c'est est la technologisation des corps : à quel point on a envie d'intégrer en nous-mêmes des éléments robotiques ou mécaniques (se faire greffer des éléments inorganiques). Nous nous situons à une période où on cherche à tester à quel point l'être humain peut se robotiser (effectuer des choses mécaniques sans y penser). La réflexion sur le robot va de pair avec les progrès sur le clonage et l'uniformisation :

il y a un principe d'uniformité et de reproduction à l'identique dans le robot). Le fantasme sous-jacent que révèle la représentation robotique fonctionne comme un slogan mimétique : tous pareils !

Le robot révèle les questionnements existentiels actuels : qu'est-ce qui nous définit finalement comme réellement humain : notre intelligence ? notre corporéité ? notre culture ? notre relation aux autres ? notre individualité ? Mais les films-robots nous permettent également de réfléchir à la spécificité humaine non pas d'une manière abstraite mais dans ses aspects les plus concrets, parce qu'ils mettent concrètement en jeu notre peur de souffrir, notre peur de mourir, la nécessité (ou non) d'avoir des liens sociaux, d'avoir des sentiments pour ses proches, de désirer fonder une famille, de vivre en collectivité, de posséder des souvenirs/nécessité de la mémoire, d'avoir conscience du bonheur et du malheur, d'avoir conscience du bien et du mal, d'être capable de mettre fin à ses jours. Alors même que ces caractéristiques rappellent en définitive certaines différences fondamentales entre les robots et les êtres humains, on notera qu'elles ne nous empêchent pas de nous poser la question suivante : à quel point peut-on (doit-on) considérer les robots comme nous ? Faut-il ou non leur appliquer nos principes et nos règles de vie (on ne peut pas les maltraiter, les tuer...) ou peut-on leur faire faire tout ce qu'on veut (c'est la question que pose l'un des épisodes de *Black Mirror*) ? Ce qui est dérangeant dans le robot, c'est qu'il se positionne en concurrence directe avec l'être humain (et non pas avec la machine). Une dernière question mérite d'être posée : plusieurs des films cités nous montrent des robots *qui veulent devenir humains*. De quoi est-ce l'expression ou le symptôme ? D'une part, c'est une réflexion sur la notion de devenir (on ne naît pas complet/délimité, on devient quelqu'un en se dotant de caractéristiques qui nous singularisent). D'autre part, il existe des spécificités humaines qui sont enviables (et non imitables ou reproductibles par les robots) : or le robot ne peut pas se reproduire et il ne connaît pas le plaisir, il ne connaît pas l'affection, l'attachement, le souvenir, l'émotion. Tout cela nous interroge en filigrane sur des notions comme le lien du sang, la question de la filiation, le sentiment maternel ou paternel...

Le robot est une image paradoxale de la diversité, c'est même une allégorie de l'altérité. C'est le sens même du titre de cet article qui joue sur les deux sens de « like » en anglais : comme et aimer. En tant que spectateur, cela me permet de voir à quel point je suis capable d'accepter, de supporter (voire d'aimer) quelqu'un ou quelque chose de différent de moi, il suscite donc une réflexion sur l'altérité en tant qu'elle n'est pas perçue comme normalité, mais au contraire une réflexion sur l'anormalité (et donc une réflexion sur des différences qui dérangent et non pas des différences minimales). Le robot en ce sens reste un défi artistique. Il libère l'imagination et plus particulièrement une imagination scientifique. Le robot est une stimulation pour l'imaginaire, mais c'est aussi un défi qui articule esthétique et technique (les images de synthèse et les effets spéciaux sont au service des mutations des représentations de l'espèce humaine).

UNIVERSITÉ DE LIMOGES

professeure

frederique.toudoire-surlapierre@unilim.fr

BIBLIOGRAPHIE

BESNIER, Jean-Michel (2009). *Demain les posthumains. Le futur a-t-il encore besoin de nous ?*, Paris : Hachette, « Pluriel ».

BRETON, Philippe (1995). *À l'image de l'homme. Du Golem aux créatures virtuelles*, Paris : Le Seuil, « Science ouverte ».

CASILI, Antonio (2019). *En attendant les robots. Enquête sur le travail du clic*, Paris : Le Seuil, « La couleur des idées ».

HARAWAY, Donna (1985). *A Manifesto for Cyborgs : Science, Technology ; and Socialist Feminism in the 1980s*, [En ligne] <https://sites.evergreen.edu/politicalshakespeare/wp-content/uploads/sites/226/2015/12/Haraway-Cyborg-Manifesto-2.pdf>. Consulté le 12 mars 2021.

JACOB, François (1970). *La logique du vivant. Une histoire de l'hérédité*, Paris : Gallimard, « Tel ».

MALABOU, Catherine (2004), *Que faire de notre cerveau ?*, Paris : Bayard.

MALABOU, Catherine (2017). *Métamorphoses de l'intelligence. Que faire de leur cerveau bleu ?*, Paris : PUF.

PAILLARD, Jacques (1999). « L'ordinateur et le cerveau : le contraste demeure saisissant », Vincent Bloch (dir), *Cerveaux et machines*, Paris : Hermes Science Éducation, 26-37.

STENGERS, Isabelle (2003). *Cosmopolitiques I*, Paris : La Découverte, « Poche ».

Les écrivains vont-ils au cinéma ? Le développement technologique au service de l'apprivoisement de l'image

Notre vision du monde est une vision informée sans doute par les rapports de l'homme avec le développement technologique. Le cinéma est évidemment le fruit de ce développement, mais ce qui est plus intéressant de notre point de vue, c'est le fait indéniable que le roman en subit également l'influence. Comme le titre le suggère, je me propose, dans ce qui suit, d'aborder la question de la relation entre littérature et cinéma, plus exactement l'influence que le cinéma et le développement technologique exercent sur la littérature, et en particulier, sur la littérature contemporaine, tout en retraçant un petit historique de l'évolution de cette influence au cours du XX^e siècle.

De nos jours, le cinéma est de plus en plus souvent cité comme l'une des sources d'inspiration de l'écriture contemporaine, qui est travaillée « de l'intérieur par des références, des allusions et des schèmes représentationnels qui excèdent la seule littérature » (Gris 2012 : 154). Mais la situation, à l'avènement du cinéma, était tout à fait différente. Le cinéma, tout de suite après sa naissance, commença à établir des liens avec la littérature, notamment par le biais de l'adaptation : on compte cinq adaptations en 1896 et trois mille en 1916 (Domonkos 2012 : 13). Le jeune cinéma est attiré par la littérature pour deux raisons principales. D'une part, avoir recours à la littérature du XIX^e siècle comme source d'inspiration permet au cinéma d'attirer les classes moyennes dans les salles de projection. Il s'agit d'une considération économique, mais aussi idéologique, impliquant un public plus nombreux et plus éduqué. Le cinéma, considéré comme une forme de divertissement populaire, manque de prestige auquel il espère accéder par le biais de la littérature à une époque où « [e]n réalité, le nom seul de l'auteur adapté sur l'affiche suffisait à garantir la qualité du film » (Clerc et Carcaud-Macaire 2004 : 18).

Pendant la première moitié du XX^e siècle, le cinéaste n'est pas encore identifié comme auteur. En ce qui concerne l'image cinématographique, elle n'est pas conçue par le grand public comme le résultat du travail du cinéaste, mais comme le produit d'une machine : « On a longtemps pensé qu'il s'agissait d'images mécaniques produites par un appareil, et s'il était facile de reconnaître le travail *devant* l'objectif de la caméra (les acteurs, les décors...), on ne reconnaissait pas le travail *derrière* » (Cléder et Jullier 2017 : 59). Le prestige de la littérature et le statut de l'auteur littéraire jouent un rôle important dans le processus de légitimation du cinéma au début du XX^e siècle. Et même si l'adaptation cinématographique des œuvres littéraires ne constitue qu'un seul volet des rapports divers entre littérature et cinéma, il s'agit d'une pratique fortement présente même aujourd'hui, assurant souvent une seconde vie au livre grâce à une éventuelle réédition. À l'heure actuelle – quand près d'un film français sur quatre est l'adaptation d'un livre (Bosc 2015) –, ce

phénomène est accompagné de la professionnalisation du secteur : « Les grandes maisons d'édition se dotent de services consacrés à la gestion des droits vers l'audiovisuel, qui informent les producteurs des sorties de livres pouvant les intéresser pour d'éventuels films » (Bosc 2015).

Une hiérarchie s'établit ainsi rapidement entre la littérature, l'art majeur et le cinéma, l'art mineur qui se nourrit de littérature. Il faut attendre l'arrivée des *auteurs* de la Nouvelle Vague pour qu'un véritable changement de paradigme ait lieu. Le contexte dans lequel les théoriciens et auteurs de la Nouvelle Vague travaillent est marqué par le livre de Claude-Edmonde Magny, intitulé *L'Âge du roman américain*, paru en 1948 qui, « pour la première fois pose systématiquement le problème d'une influence non plus, comme c'était toujours le cas, de la littérature sur le cinéma, mais, inversement, de celle du cinéma sur la littérature » (Clerc 2001). En même temps, un geste paradoxal caractérise d'une manière générale le discours critique cinématographique de la période d'après-guerre, qui consiste à promouvoir le prestige du cinéma et le statut du cinéaste, tout en gardant la littérature comme point de repère de cette promotion. Ainsi, les théoriciens ont tendance à souligner des analogies entre les deux formes d'expression au lieu de mettre l'accent sur tout ce qui distingue le cinéma des autres arts, « au lieu de revendiquer [...] la spécificité du cinéma, son originalité par rapport à l'écrit » (Clerc 2001).

L'autonomisation du cinéma comme forme d'art doit beaucoup au travail pionnier d'André Bazin qui, tout en préconisant l'identification du film à son auteur, contribue largement à la naissance de la notion de *film d'auteur*. Une autre figure importante de cette évolution est Alexandre Astruc, connu pour avoir développé le concept de *caméra-stylo* (Astruc 1948), qui décrit le cinéma comme un moyen d'expression ou un langage souple et subtil, capable de rendre la pensée humaine. Astruc souhaite promouvoir ainsi une vision établissant une analogie directe entre le cinéaste, *auteur* de ses films et l'écrivain : « [l']auteur écrit avec sa caméra comme un écrivain écrit avec un stylo » (Astruc 1948 : 327). Dans ce concept, on retrouve le même geste paradoxal que j'ai déjà évoqué : Astruc revendique l'autonomie de l'art cinématographique, tout en utilisant une analogie avec la littérature qui sert ainsi de point de repère. Le concept d'Astruc est réputé pour son influence sur les protagonistes de la Nouvelle Vague et sur la théorie de la *politique des auteurs*, définie par François Truffaut dans un article provocateur, publié en 1954 dans les *Cahiers du cinéma*. Tout en critiquant la nature désuète des adaptations cinématographiques françaises dans *Une certaine tendance du cinéma français* (Truffaut 1954), Truffaut souligne l'importance de la mise en scène et de la créativité du cinéaste, qui est considéré *auteur* – avec toutes les responsabilités que cela implique – s'il parvient à définir son propre style, sa *signature* par le biais de choix esthétiques conséquents. Si cette conception est, par la suite, critiquée parce qu'elle dissimule le caractère fondamentalement collaboratif de la production cinématographique et privilégie le rôle du réalisateur, seul garant du sens, il reste indéniable que c'est grâce à cette évolution que littérature et cinéma commencent à être traités sur un pied d'égalité en France.

Il ne semble pas inutile de procéder à un petit détour pour préciser que ce qui se passe autour de la notion d'*auteur* dans le domaine littéraire va dans le sens inverse avec l'élimination de l'auteur. Dans *L'espace littéraire*, publié en 1955,

Maurice Blanchot parle de l'auteur en termes de disparition, d'effacement et de l'écriture – anonyme, impersonnelle – comme marquée par l'absence de l'auteur. Deux textes fameux s'inscrivent dans le même sillage : *La mort de l'auteur* de Roland Barthes est publié en 1968, tandis que *Qu'est-ce qu'un auteur ?* de Michel Foucault est le texte d'une conférence prononcée en 1969. Les phrases telles que « [l']écriture, c'est ce neutre, ce composite, cet oblique où fuit notre sujet, le noir-et-blanc où vient se perdre toute identité, à commencer par celle-là même du corps qui écrit » (Barthes 2002a : 40) témoignent d'une tendance littéraire claire. Si le débat porte dans les deux domaines, littéraire et cinématographique, « sur la responsabilité que l'on attribue à l'auteur sur le sens du texte, sur la signification de l'œuvre » (Compagnon 2012), force est de constater à quel point les enjeux sont différents pour les deux formes d'art. L'auteur littéraire, ainsi disqualifié, cède sa place au texte, alors que l'auteur cinématographique commence à occuper le devant de la scène avec la Nouvelle Vague.

Examinée sous un autre angle, la Nouvelle Vague représente incontestablement un rapprochement entre cinéma et littérature avec la multiplication des rencontres interdisciplinaires entre cinéastes et écrivains. C'est une époque où les échanges entre les deux formes d'art se multiplient et permettent la découverte de nouvelles pistes, de nouvelles possibilités dans les deux domaines, démontrant que l'adaptation cinématographique des œuvres littéraires est loin de constituer la seule voie empruntée. Il suffit de penser à la collaboration entre Alain Resnais (réalisation) et Marguerite Duras (scénario et dialogues) lors de la production du film, *Hiroshima mon amour*, sorti en 1959 et publié en 1960 par Gallimard. *L'Année dernière à Marienbad*, réalisé également par Resnais, sort en 1961. Le scénario d'Alain Robbe-Grillet est publié sous forme de cinéroman la même année. Ces collaborations incitent souvent les écrivains à passer derrière la caméra et des cinéastes à se mettre à écrire : Jean-Luc Godard et François Truffaut publient des livres, tandis que Marguerite Duras, Alain Robbe-Grillet ou Jean Cayrol se mettent à faire des films. Des œuvres novatrices naissent de ces rencontres, des œuvres originales qui résistent aux catégories traditionnelles parce que les auteurs qui viennent d'un autre domaine ne respectent pas forcément les conventions cinématographiques, et vice versa. Par conséquent, nous pouvons constater que « c'est entre littérature et cinéma, dans l'intervalle qui sépare et réunit les deux espaces hétérogènes, que s'accomplissent certaines virtualités du cinéma comme de la littérature qui n'appartiennent en propre ni à l'un ni à l'autre » (Cléder 2012 : 9-10). Comme le note Jeanne-Marie Clerc (Clerc 2001), Roland Barthes estime, déjà en 1964, que l'originalité *des Gommes* de Robbe-Grillet s'enracine dans « un complexe mental issu de sciences et d'arts contemporains, tels la nouvelle physique et le cinéma » (Barthes 2002b : 302).

Ces collaborations fructueuses, ces rapprochements fertiles et le prestige de plus en plus important du cinéma sont autant de facteurs qui contribuent à la naissance d'une cinéphilie française, reflétée dans l'écriture de nombreux écrivains. Jeanne-Marie Clerc est l'un des premiers à aborder le sujet des références cinématographiques dans la littérature, à étudier comment les images cinématographiques, les traces d'une visualité apportée par les techniques modernes se donnent à lire dans les textes littéraires. C'est elle qui, dans un article publié en 2001, révèle

comment les écrivains témoignent, à partir des années soixante, de l’influence que le cinéma exerce sur leur manière de voir et de représenter le monde. Elle repère la réponse de Claude Simon donnée à une enquête des *Cahiers du cinéma* en 1966 : « Le cinéma a enrichi la vision que nous avons des choses (angles et distances de “prise de vue”, panoramiques, plans fixes, travellings, gros plans). Et naturellement, cette nouvelle façon de voir se retrouve dans ce que j’écris » (Clerc 2001). En parlant de la même question, Jean Echenoz déclare dans un entretien :

Ce que j’ai eu envie de faire [...] dans mes premiers livres, c’était d’essayer d’utiliser la rhétorique du cinéma, la grammaire cinématographique, de l’importer dans le champ de la littérature, de voir comment l’on pouvait transposer des choses comme champ/contrechamp, fondu enchaîné, le mouvement de caméra, le montage... plein de choses techniques de cet ordre (Clerc 2001).

Echenoz estime que c’est grâce à sa cinéphilie que l’on trouve de nombreuses références cinématographiques dans ses écrits : « Je passais ma vie au cinéma » (Clerc 2001). Pour continuer la liste des écrivains français qui parlent ouvertement de l’influence que le cinéma exerce sur leur manière d’écrire, nous pouvons citer Georges Perec qui affirme tout simplement : « Je me crois surtout influencé par le cinéma et sa technique » (Perec 2003 : 248).

Dans la continuité étroite de cette perception des interactions entre cinéma et littérature, une tendance, une pratique littéraire contemporaine se distingue particulièrement par la façon dont elle inclut la référence cinématographique au sein du récit littéraire. L’imprégnation du langage romanesque par certaines techniques cinématographiques est devenue, en quelque sorte, un phénomène acquis, la novellisation contemporaine française – qui insère au sein du récit la description détaillée d’un film – marque une nouvelle étape des rapports entre cinéma et littérature. Après la vague qu’a connue la novellisation littéraire en France avec le mouvement de la Nouvelle Vague, cette tradition semble prendre un nouvel élan aujourd’hui, avec des auteurs tels que Tanguy Viel (*Cinéma*, 1999), Jan Baetens (*Vivre sa vie*, 2005), Patrick Deville (*La Tentation des armes à feu*, 2006), Alain Berenboom (*Le Goût amer de l’Amérique*, 2006), Alice Ferney (*Paradis conjugal*, 2008), Catherine Soullard (*Johnny*, 2008), Thomas Clerc (*L’homme qui tua Rupert Cadell*, 2010), Patrick Chatelier (*Pas le bon, pas le truand*, 2010), Christian Gailly (*Les fleurs coupées*, 2012), Olivia Rosenthal (*Ils ne sont pour rien dans mes larmes*, 2012), Nathalie Léger (*Supplément à la vie de Barbara Loden*, 2012), Didier da Silva (*Louange et épuisement d’un jour sans fin*, 2015).

Si je me propose de terminer ce tour d’horizon par une réflexion sur l’apparition de la forme contemporaine de la novellisation, c’est-à-dire, de l’adaptation littéraire d’une œuvre cinématographique, c’est parce qu’elle est étroitement liée au développement technologique récent : la commercialisation des magnétoscopes à usage grand public dans les années soixante, soixante-dix, ensuite l’apparition du DVD et, plus tard, celle des technologies numériques de plus en plus sophistiquées révolutionnent notre manière de visionner des films. La novellisation contemporaine reflète justement ces évolutions qui caractérisent l’expérience cinématographique,

toujours en devenir. Comme je viens de le mentionner, Echenoz affirme qu'il passe sa vie dans les salles de cinéma. Regarder un film dans une salle de projection exige un certain type d'attention, et dans le cas idéal, une perception qui entraîne l'identification spectatorielle. Alors que regarder un film aujourd'hui, avec ou sans l'intention d'en rendre compte, relève bien d'une autre façon de visionnage. Les narrateurs des novellisations contemporaines ne se rendent plus au cinéma où les conditions de visionnage sont prédéterminées, ils regardent le film fétiche à la maison, en VHS, en DVD ou sur un ordinateur.

Certes, ces nouvelles technologies ne produisent pas les mêmes images que le cinéma, néanmoins, elles permettent aux narrateurs de ralentir ou d'accélérer la vitesse du processus de perception, de l'interrompre, de mettre l'image sur pause, voire de revenir en arrière en rembobinant, de suspendre le visionnage ou de le répéter à l'infini ; autant de possibilités exploitées par les novellisateurs qui entreprennent la description minutieuse des images, de la succession des images d'un film. Le développement technologique est donc, en quelque sorte, une condition nécessaire à la naissance de ce type de récit. Cette tendance de la littérature française reflète ainsi une perception qui – contrairement à celle, proprement cinématographique, des salles de projection – permettra non seulement la naissance, mais aussi le maintien d'une attention intense, voire, dans certains cas, monomaniaque, provoquée par une œuvre cinématographique. C'est ce qui arrive au narrateur de l'œuvre de Tanguy Viel, intitulée *Cinéma*, publiée aux Éditions de Minuit en 1999, œuvre que j'ai choisie pour illustrer mes propos parce qu'elle inaugure une tentative contemporaine dans le champ des relations entre cinéma et littérature. Ce n'est pourtant pas une analyse du roman que j'ai l'intention de présenter ; je me propose plutôt de parcourir la motivation qui pousse, qui peut pousser un écrivain contemporain à rédiger un roman à partir d'une œuvre cinématographique, en la racontant du premier au dernier plan. Évidemment, les motivations varient d'un auteur à l'autre, un noyau commun peut quand même être saisi, imposé justement par l'environnement contemporain dominé par l'image, par, en particulier, l'image cinématographique. Ce qui explique l'opinion de Pierre Michon, largement partagée de nos jours : « La littérature n'est plus un art majeur [...] L'art de notre siècle, on le sait bien, c'est le cinéma » (Michon 2007 : 128). Le constat de Michon se trouve reflété sur la couverture de *Cinéma*, mot qui s'écrit en lettres majuscules, tandis que la catégorie générique « roman » se trouve en dessous, en minuscules. Il serait tentant de simplifier ce phénomène en disant qu'une nouvelle hiérarchie s'établit au fur et à mesure que les images prennent une place de plus en plus importante dans le quotidien de la modernité, formant notre conscient tout comme notre inconscient. Certes, le novellisateur contemporain témoigne de cette influence, en essayant de saisir la réalité qui l'entoure non seulement à travers des filtres littéraires, mais aussi ceux du cinéma. Néanmoins, il s'agirait moins de l'émergence d'une nouvelle hiérarchie que de l'illustration de la condition « postcinéma » (Collard 2015 : 33) de la littérature contemporaine. La novellisation s'inspire ouvertement du cinéma, elle s'engage dans un dialogue avec le visuel et trouve ainsi sa place dans un champ

hétérogène du point de vue médial, qui est caractérisé par la généralisation des emprunts et par l'hybridation des formes ; c'est-à-dire, par un certain *entre-deux*.

Le roman de Tanguy Viel, *Cinéma* s'inspire du dernier long-métrage de Joseph L. Mankiewicz, *Le Limier*, réalisé en 1972 avec Michael Caine et Laurence Olivier dans les rôles principaux. Nous avons affaire dans *Cinéma* « à un narrateur cinéophile dont la cinéphilie se limite à un seul et unique film, qu'il prétend avoir vu et revu des centaines de fois, qu'il connaît par cœur, autour duquel tourne toute son existence [...], et qu'il aimerait parvenir à nous faire *voir* en nous le racontant » (Gonzalez 2014 : 1). À propos de ce roman, Viel raconte que, tout au début de sa carrière d'écrivain, il doit faire face à une certaine crise parce qu'il se sent incapable de raconter une histoire cohérente. Afin de sortir de l'impasse, il a l'idée de raconter un film, c'est-à-dire, de recycler un récit préexistant. Il met donc en scène un narrateur qui essaie de donner sens à un objet, à un film raconté du début à la fin, qui lui semble fascinant, mais aussi surdimensionné parce que c'est son film préféré. C'est cette situation complexe que l'auteur explore dans son roman, une sorte de ready-made, né finalement de l'impuissance à créer¹.

En même temps, il ne s'agit pas exclusivement de l'impossibilité d'écrire, mais aussi de l'impossibilité d'écrire comme si le cinéma n'existait pas. Le jeune Godard se demande en 1962 : « À quoi sert le cinéma, s'il vient après la littérature ? » (Collet et coll. 1962 : 28), alors que Tanguy Viel, quarante ans plus tard, aborde l'autre versant de la même question quand il mentionne – en parlant de la littérature postcinéma – une certaine mélancolie, ce « sentiment que nous arrivons après, que toutes les histoires ont été jouées et surtout déjouées » (Allemand 2008 : 303). Il parle de cette « mélancolie inhérente de l'écriture actuelle, venant après des siècles de récits, de fictions [...], et venant désormais après ces arts de l'image, à la puissance incroyable, que sont la photographie et le cinéma » (Gris 2012 : 701). À cause de cette puissance incroyable de l'image cinématographique, la relation entre cinéma et littérature est perçue par le jeune Viel qui est en train de rédiger *Cinéma* comme un rapport de force. Il a le sentiment, comme il le raconte dans les entretiens mentionnés plus haut, qu'il faut en quelque sorte reprendre le pouvoir par la parole, par les mots pour résoudre cette crise devant la toute-puissance de l'image. Certes, l'appropriation de l'image cinématographique se déroule par le biais des mots de l'écrivain, mais il ne faudrait pas oublier le rôle joué par les technologies modernes non plus ; c'est-à-dire, la possibilité d'exercer un certain contrôle technique sur l'image, contrôle que le spectateur ne possède pas encore au cinéma. On met l'image sur pause, on revient en arrière, on regarde le film ou certaines parties du film plusieurs fois, etc. Bref, on manipule le film comme si c'était un livre, « d'où un rapport très particulier à l'image qui n'avait jamais été mis en scène d'une façon aussi détaillée » (Clerc 2001). Avec cette domestication de l'image surdimensionnée du grand écran grâce au magnétoscope d'abord, et puis au DVD et à l'ordinateur, la nature de ce rapport évolue, le rapport de force s'apaise petit à petit. Contrairement à Echenoz qui passe sa vie au cinéma, Tanguy Viel avoue que, à l'instar de son

¹ Viel aborde le sujet de cette impasse à laquelle il doit faire face dans plusieurs entretiens. Voir par exemple : Gauthier 2009 ; Stevens et Noël 2011 ; Wagner 2014.

narrateur, il ne va plus au cinéma, mais regarde des films sur son ordinateur. Il trouve que « plus l'image est réduite, plus elle s'amalgame avec les images de la littérature et des désirs d'écrire » (Wagner 2014), dans une cohabitation paisible, sans rapport de force. Car l'image cinématographique ainsi apprivoisée permet l'émergence de cette pratique littéraire qui s'écrit après et d'après le cinéma. Dans ce contexte, il est évident que la relation entre les deux formes d'art n'est plus à concevoir dans une perspective concurrentielle.

La cohabitation sans rapport de force témoigne du fait, souvent négligé, que les ressources narratives et fictionnelles communes des deux arts ne fonctionnent pas dans un sens unique : elle permet à la caméra d'emprunter le mouvement de l'écriture et à l'écriture de « copier le cinéma comme mouvement, [de] faire mouvement dans la phrase » (Gris 2012 : 356-57). Lorsque nous percevons des images, nous percevons aussi « le mouvement qui lie les images » (Montebello 2008 : 23) ; le mouvement qui lie les images est retracé par l'écriture, par le mouvement qui lie les phrases. Cet élan de l'écriture, qui la pousse à continuer son mouvement, se reflète dans la forme de monologue intérieur, ininterrompu, sans chapitres, sans paragraphes, sans retours à la ligne de *Cinéma*. Viel parle ouvertement de son désir de créer « une dynamique romanesque qui devrait au cinéma sa modélisation » et de « fabriquer des phrases, en utilisant des outils de grammaire cinématographiques (vitesse, mouvement, ellipse, montage, cadrage) » (Bertina, Senges et Viel 2012 : 263) ; ce qui explique également sa tendance à écrire des livres relativement courts, tel que *Cinéma*, lisible en deux heures – une vitesse de lecture proche de celle du visionnage du film. Lecture au cours de laquelle le lecteur devient spectateur, à son tour, des images produites par le texte, il devient le témoin de l'émergence du visuel dans cette écriture au centre duquel se trouve le paradoxe central des novellistes : « comment faire voir ce qu'on ne peut *que* voir, ce qu'on *doit* voir » (Montebello 2008 : 20).

Si l'impossibilité de ce défi est ancrée d'une manière inhérente au cœur même de l'exercice, il témoigne de l'existence d'une convergence, d'une hybridation et d'un enrichissement mutuel entre la littérature et le cinéma dont l'un des aspects cruciaux, comme nous venons de le voir, est constitué par le développement technologique.

UNIVERSITÉ DE SZEGED
maître-assistante
karijudi@yahoo.fr

BIBLIOGRAPHIE

ALLEMAND, Roger-Michel (2008). « Tanguy Viel : Imaginaires d'un romancier contemporain », *Revue @nalyses*, vol. 9, n° 4, [En ligne] <http://www.revueanalyses.org/index.php?id=1217>. Consulté le 22 février 2021.

ASTRUC, Alexandre (1948). *Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra-stylo*, [En ligne] http://fgimello.free.fr/documents/seminaire_astruc/camera_stylo-1948.pdf. Consulté le 22 février 2021.

BARTHES, Roland (2002a). « La mort de l'auteur », *Œuvres complètes 1968-1971*, Paris : Seuil, 40-45.

BARTHES, Roland (2002b). « Littérature objective », *Œuvres complètes 1962-1967*, Paris : Seuil, 293-303.

BERTINA, Arno, Pierre, SENGES et Tanguy, VIEL (2012). « Faim de littérature : Entretien », in Viart, Dominique, Laurent, Demanze (dir.), *Fins de la littérature : Esthétique et discours de la fin*, t. I, Paris : Armand Colin, 249-270.

BLANCHOT, Maurice (1955). *L'espace littéraire*, Paris : Gallimard.

BOSC, Cloé (2015). *Quand le cinéma rencontre la littérature*, [En ligne] https://mondedulivre.hypotheses.org/1974#identifier_0_1974. Consulté le 22 février 2021.

CLÉDER, Jean (2012). *Entre littérature et cinéma. Les affinités électives*, Paris : Armand Colin.

CLÉDER, Jean, Laurent, JULIER (2017). *Analyser une adaptation. Du texte à l'écran*, Paris : Flammarion.

CLERC, Jeanne-Marie (2001). *Où en est le parallèle entre cinéma et littérature ?*, [En ligne] <https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2001-2-page-317.htm>. Consulté le 22 février 2021.

CLERC, Jeanne-Marie et Monique, CARCAUD-MACAIRE (2004). *L'adaptation cinématographique et littéraire*, Paris : Klincksieck.

COLLET Jean et coll. (1962). « Entretien avec Jean-Luc Godard », *Cahiers du cinéma*, n° 138, 20-39.

COMPAGNON, Antoine (2012). *Théorie de la littérature : qu'est-ce qu'un auteur ?*, [En ligne] <https://www.fabula.org/compagnon/auteur.php>. Consulté le 22 février 2021.

DOMONKOS, Péter (2012). *Filmadaptációk. Elméletek irodalom és filmművészet kapcsolatáról*, Thèse de doctorat, Budapest : Eötvös Lóránd Tudományegyetem, [En ligne] <http://doktori.btk.elte.hu/lit/domonkospeter/diss.pdf>. Consulté le 22 février 2021.

FOUCAULT, Michel (1969). *Qu'est-ce qu'un auteur ?*, [En ligne] <http://1libertaire.free.fr/MFoucault349.html>. Consulté le 22 février 2021.

GAUTHIER, Michel (2009). *Tanguy Viel : Mission, Sacrifice – Entretien avec Tanguy Viel*, [En ligne] <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/ckXXjkz/radb48>. Consulté le 22 février 2021.

GRIS, Fabien (2012). *Images et imaginaires cinématographiques dans le récit français (de la fin des années 1970 à nos jours)*, Thèse de doctorat, Saint-Étienne : Université Jean-Monnet, [En ligne] <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00940135/document>. Consulté le 22 février 2021.

MICHON, Pierre (2007). *Le roi vient quand il veut. Propos sur la littérature*, Paris : Albin Michel.

MONTEBELLO, Pierre (2008). *Deleuze, philosophie et cinéma*, Paris : Vrin.

PEREC, Georges (2003). « J'ai fait imploser le roman », in *Entretiens et conférences : 1965-1978*, Vol. 1, Nantes : Joseph K.

STEVENS, Noémie, Lison, NOËL (2011). « Seconde main – entretien avec Thomas Clerc et Tanguy Viel », *Récitsentreamis*, [En ligne] <http://recitsentreamis.over-blog.com/article-seconde-main-entretien-avec-thomas-clerc-et-tanguy-viel-73672781.html>. Consulté le 22 février 2021.

TRUFFAUT, François (1954). *Une certaine tendance du cinéma français*, [En ligne] <http://nezumi.dumousseau.free.fr/trufcahier.htm>. Consulté le 22 février 2021.

WAGNER, Frank (2014). *Littérature et cinéma : aller-retour, une table ronde avec Tanguy Viel*, [En ligne] <https://www.lairedu.fr/media/video/conference/litterature-cinema-aller-retour-2/>. Consulté le 22 février 2021.

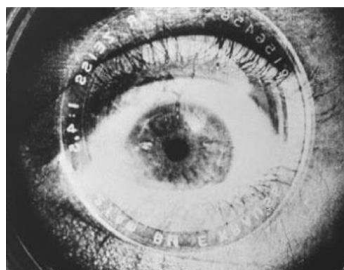
L'homme photographique et ses répercussions littéraires

Michel Frizot publie un recueil de textes (concernant des sujets photographiques rédigés entre 1990 et 2010 dans des revues spécialisées), insinuant par le choix du titre « L'homme photographique » que l'invention de la photographie provoque un changement si profond dans l'histoire de l'humanité qu'on pourrait parler d'une évolution de l'espèce humaine. Comme l'exprime l'éditeur, « [l']homme photographique, c'est *homo photographicus* ; c'est une humanité sous l'emprise de la photographie ; et c'est chacun de nous, pour qui l'appréhension du monde, la mémoire des faits ou le partage des émotions transitent par ces images, innombrables et captivantes, sorties d'un indispensable 'appareil' » (Frizot, 2018).

Le choix du mot « appareil » dans cette citation n'est pas anodin car il renvoie à l'œuvre du philosophe tchèque Vilém Flusser, le premier à traiter cette machine captivante qu'est l'appareil photographique comme une entité en soi dont l'automatisme et le programme inhérent le déterminent à se répandre et à se démultiplier. Sous la notion d' « appareil » (Flusser 2004), Flusser comprend non seulement la caméra, mais toute l'industrie photographique qui sert à la fabrication des clichés (les caméras, les objectifs, les pellicules, les capteurs numériques, les papiers photosensibles, les tirages numériques, ainsi que d'innombrables gadgets aidant la prise de vue ou servant à altérer l'image), et aussi les institutions qui promeuvent le médium, le vulgarisent, l'administrent ou le collectionnent et qui confèrent au médium un statut et une valeur culturelle. Cet « appareil » au sens multiple suit un programme qui est soumis à la logique de la société de consommation et son utopie de croissance infinie. Le programme de l'appareil délimite également la possibilité de l'image produite. Le photographe ne peut créer ses images qu'au sein des contraintes qu'imposent la machine, le marché de la photographie, les attentes économiques et sociales, les usages scientifiques, populaires et artistiques. Pour ce faire, l'homme fusionne avec la machine. L'acquisition du regard photographique passe par l'apprentissage de la technique et l'acquisition de réflexes inconscients par l'apprentissage de manières de regarder :

Le photographe est à l'intérieur de son appareil, il lui est lié d'une autre façon que l'artisan entouré de ses outils et que le travailleur à sa machine. Voilà une fonction d'un nouveau genre, où l'homme n'est ni constante ni variable, mais où l'homme et l'appareil se confondent pour ne plus faire qu'un (Flusser 2004 : 29).

Vilém Flusser ajoute que grâce à ce fusionnement, le programme de l'appareil et les contraintes techniques peuvent être dépassés. L'appareil selon lui est capable de transmettre des idées, un sens, car il est un « jouet simulant la pensée » (Flusser 2004 : 69).



Dziga Vertov, *L'homme à la caméra*, 1929



István Szirányi, *L'homme-appareil-photo*, 1976

Ce que le philosophe décrit dans son ouvrage *Pour une philosophie de la photographie*, plusieurs artistes le mettent en images. On le retrouve en premier dans le film de Dziga Vertov, *L'homme à la caméra*, (1929), mais ce topos se répand dans



György Stalter, *Double portrait*, 1977

le milieu des photographes dans les années 1970-80. On le retrouve également chez quelques artistes hongrois, tel István Szirányi qui explore dans une série de clichés la fusion de l'homme et la caméra, ainsi que chez György Stalter, chez qui une interdépendance se dévoile entre le photographe et son appareil dans son œuvre *Double portrait* (1977) (ci-contre). L'appareil devient même autonome de son utilisateur dans l'œuvre intitulée *Jeu*¹ (1976), c'est la machine qui capte le jeu du photographe qui joue à se photographier. On retrouve le thème chez Ben Vautier (*Une photo qui se regarde*², 1997) ou encore chez Michael Snow (*Authorization*³, 1969). Chez Snow, la photo exhibe la manière dont elle a été fabriquée. Le photographe se place avec sa caméra devant une glace et prend une première photo, qu'il développe et colle sur la

glace ; puis il prend une deuxième photo pour la mettre à son tour sur la glace et ainsi de suite, jusqu'à ce que les images fixées sur la glace couvrent totalement le reflet du photographe ; le photographe sera donc absent de la photo finale. Les

¹ Voir en ligne à la page 281 du livre numérisé de Szilágyi Sándor (Szilágyi 281) https://regi.tankonyvtar.hu/hu/embeddedbook/tamop425/0052_2A_fotoelmelet2/Book_186_186.html. Consulté le 10 décembre 2020.

² En ligne : <http://www.artnet.com/artists/ben-vautier/une-photo-qui-se-regarde-1997-kUjB2qAa82jqk4iXupwchg2>. Consulté le 10 décembre 2020.

³ En ligne sur le site de l'Institut de l'art canadien : <https://www.aci-iac.ca/art-books/michael-snow/key-works/authorization>. Consulté le 10 décembre 2020.

quatre photos exhibant le processus prennent la place de l'appareil et de l'auteur, elles sont à la fois l'acte, le procédé et sa réalisation, qui est mise en abyme en plus petit, dans le coin gauche en haut du cliché. L'appareil s'« auteurise », s'émancipe et reçoit le statut auctorial comme l'indique le titre de la photo.

Philippe Dubois voit dans cette image de Snow la parfaite illustration de ses propos sur l'acte photographique (Dubois 1983), qu'il décrit dans son livre du même titre. Ce livre de Dubois paru en 1983 a fait date en France parmi les livres théoriques sur la photographie, non seulement parce qu'il a introduit l'approche sémiotique de Charles Sanders Peirce et pensait surmonter la question de la référentialité de la photographie en s'appuyant sur l'indicialité de la photo, mais aussi parce qu'il donna un cadre théorique sur lequel s'appuyaient un groupe de photographes et un cercle d'amis qui s'est formé autour du journal *Les Cahiers de la photographie*⁴ (1981-1990). Cette revue fut le premier journal théorique de la photographie en France édité par Gilles Mora, Claude Nori et Denis Roche, mais Mora et Nori sont également les auteurs du *Manifeste photobiographique*⁵ qui a eu un impact considérable sur la production photographique au service de la construction de soi par l'image – où l'image est un élément actif de la création de soi et non plus un élément nostalgique.

Mettre l'accent sur le caractère indicial de la photographie et accorder une importance majeure à l'acte photographique pour expliquer l'ontologie de la photographie revient à soutenir la part essentiellement autobiographique de toutes les photos. La prise de vue est nécessairement liée à un lieu et un moment précis, elle forme donc un ancrage spatio-temporel pour la personne qui prend la photo. L'acte est un moment vécu par la personne et ses choix reflètent sa personnalité. Denis Roche note à ce propos que « de toute façon on se photographie soi-même quand on prend une photo. On photographie ce qu'on a regardé, donc on se photographie soi-même » (Roche 1982 : 73).

Le *Manifeste photobiographique* définit la photographie comme « amplificateur d'existence », où l'intensité de l'acte est semblable à l'« expérience littéraire », où l'on ne sait plus « s'il convient de vivre pour photographier ou l'inverse » (Mora et Nori 2004 : 103). Par cela, Mora et Nori s'opposent avant tout à l'approche nostalgique de Roland Barthes, qui en tant que « spectator » ne voit que le passé révolu dans la photo.

La photographie, à l'encontre de toutes les blagues à la mode, n'est pas liée à la mort mais bien au contraire, et fondamentalement, à la vie : la nôtre, celle des autres, toutes celles qui nous concernent et font que chaque instant, si nous n'y prenons garde, échappe constamment. La photographie constitue donc pour nous, et avant tout autre préalable, un *amplificateur d'existence*. Elle seule peut boucler dans un même mouve-

⁴ Bernard Plossu, Sophie Calle, Jean-Claude Lemagny, Arnaus Claass, Alain Fleig, Jacques Clayssen, Alain Bergala faisaient entre autres partie de ce groupe d'amis. Il y a eu aussi un colloque fondateur en 1982 à la Sorbonne (du 5 au 7 novembre 1982) et dont les actes parurent dans *Les Cahiers de la photographie* sous le titre « L'acte photographique » (n° 8 et numéro spécial 2, 1983).

⁵ Le *Manifeste* fut publié à l'origine en 1983 dans la collection « Écrits sur l'image » (Mora et Nori 1983). Cependant, nous nous référons à la réédition du texte sans les photos dans l'ouvrage : Méaux et Vray 2004 : 103-106.

ment qui nous fascine et nous sauve la révélation du présent et celle de sa conservation⁶ (Mora et Nori 2004 : 103).

L'œuvre photolittéraire de Denis Roche s'inscrit dans ces courants théoriques et dans l'envie, voire une nécessité maniaque, de vouloir retenir chaque instant, de cerner le présent dans son devenir déjà écoulé. C'est pour la même raison que ce poète telquelien met fin à sa pratique poétique avec la parution de son recueil *Le Mécrit*⁷ (Roche 1972) pour se tourner vers la photographie et réaliser un chant d'amour visuel documentant sa vie et celle de sa compagne Françoise Peyrot en inscrivant cette œuvre photographique dans un réseau métaphorique complexe poétique et théorique. Dans sa pratique photo-autobiographique, ou devrait-on dire photo-autobiographico-poétique, la machine est fréquemment visible sur l'image et occupe différents rôles. L'appareil figure souvent comme un personnage contemplant le paysage, dévoilant ainsi la mise en scène de la photo et exhibant le corps-médium (Belting 2004) que nous avons tendance à oublier en regardant une photo. La machine peut couvrir partiellement ou entièrement le visage de l'auteur dans ses autoportraits au miroir tandis que sur d'autres photos, c'est elle qui permet de découvrir le visage en tant qu'image figée. L'appareil est celui qui regarde le paysage, fait écran au paysage, celui qui obstrue, dédouble, révèle la vue, il est encore celui qui contemple les va-et-vient de Roche vers sa compagne dans les clichés pris au déclencheur à retardement, il enregistre l'acte photographique ou encore il entre en jeu dans l'excitation érotique. Tout comme par la machine à écrire et par le magnétophone, l'auteur s'affaire à « faire au réel sa peau » par la photographie. « On le sait : il n'y a d'activité humaine, artistique ou non, encore moins littéraire, que de surface » (Roche 1982 : 48), écrit-il dans *La disparition des lucioles*, son ouvrage théorique sur la photographie. Cette approche phénoménologique est constamment dévoilée dans ses poèmes, ses essais et ses photographies. Le cadrage, la composition de l'image, les lignes géométriques qui se dessinent sur le cliché, les contacts successifs demandent de traiter la vision à travers le viseur de la caméra comme une surface plane. Comme le note Farid Abdelouahab, Roche compare souvent la caméra et la machine à écrire, comparaison qu'il tisse dans un réseau métaphorique complexe sous le voile de l'érotisme (Abdelouahab, Geneste et Roche 2018 : 155). Au cœur de l'érotisme, selon Georges Bataille, se trouve la question de l'intégrité et de la continuité de l'être (Bataille 1957). Face à l'Autre, qui renforce l'isolement de l'être, et face à la mort qui impose sa discontinuité, l'érotisme devient le moteur d'une envie de fusion et de continuité (imaginaire que Roche met également en image dans plusieurs images).

⁶ En italique dans l'original.

⁷ Dans ce recueil, Denis Roche met fin à la poésie qu'il juge « inadmissible », il parle « contre les paroles » pour « défigurer la convention », pour déjouer « l'idéologie poétique » qu'attend le lecteur. Le poème est secondaire, il est même ridiculisé, parce qu'il ne dévoile que l'avidité du lecteur, sa faim de sens, son désir d'une « intelligence *SYMBOLARDE* ». Nous nous référerons à la réédition du texte dans *La poésie est inadmissible* (Roche 1995 : 433).



Denis Roche, 24 décembre 1984. Les Sables d'Olonne
Atlantic Hôtel, ch. 302.

L'autre point commun entre la machine à écrire et l'appareil photographique selon Roche se manifeste par le bruit :

[...] dans la manipulation même, il y a beaucoup de choses semblables [entre la caméra et la machine à écrire], par exemple le bruit. Tout le monde sait que le bruit du déclenchement d'un appareil photographique est primordial, et on a beaucoup glosé sur la réalité sexuelle du bruit de l'appareil photographique qu'on déclenche ; [...]. C'est à la fois un bruit agressif, un bruit de déchirement du rideau... C'est le bruit violent qu'on émet soi-même simplement par une pression, qui est un bruit rassurant, exaltant, et en même temps c'est le bruit de cette espèce de réalité qui se déchire sous l'action du rideau, de l'obturateur. [...] Dans la machine à écrire c'est pareil : on est rappelé à l'ordre sans arrêt par le bruit de la frappe [...] (Roche 1982 : 77).

Le bruit que font l'appareil photo et la machine à écrire est comparé au déclic sexuel, au tilt érotique qui, selon les mots de Roger Dadoun, est l'excitation élémentaire, l'unité minimale d'Éros (Dadoun 2003 : 27). L'appareil a la double fonction à la fois d'écran et d'interface où le désir est investi dans ce qui est regardé.

Dans son analyse sur l'œuvre de Denis Roche, Cécile Cadu compare même l'appareil à un godemiché (Cadu 2007: 219-237), un jouet sexuel qui sert de prothèse, de substitut, et déplace le plaisir en dehors du corps. L'œil qui regarde dans le viseur se trouve modifié par l'activité photographique et « de la même façon que perdurent dans le corps amputé des impressions attribuables au membre disparu, l'œil continue de vouloir répéter son activité de prélèvement alors même qu'il ne peut l'accomplir sans l'appareil » (Cadu 2007 : 223-224). Par conséquent, le plaisir n'est plus identifiable à l'organe excité, mais à l'appareil, et c'est ce dernier qui décide du moment de l'interruption de la mise en tension. Sur ses photos de nus,



Denis Roche, 17 juillet 1994
San Allesio, Italie.

on trouve souvent un appareil posé au premier plan (voir la photo ci-contre) : l'appareil dans ce cas devient l'observateur qui érotise la réalité.

La lumière joue un rôle important dans certaines photos de nus, c'est une lumière tactile qui à la fois caresse le corps et y pénètre pour devenir pleinement la métaphore de la photographie : de la décharge de lumière et de l'acte érotisé. La photographie est identifiée à l'acte sexuel par la montée de la tension qui précède l'acte, puis par le moment « où l'index recourbé et raide va appuyer sur le déclencheur » (Roche 1982 : 78), et finalement par le bruit de la machine et la décharge, éjaculation de lumière qui s'imprime sur le support. Dans la photographie au déclencheur à retardement, la tension et l'excitation augmentent entre le déclenchement du retardateur et la prise de la photo, tandis que dans les instantanés, la tension se joue sur toute la pellicule de 36 poses, ce qui fait que la photographie devient un procédé fétichisant hors du commun.

Là où c'est vraiment fascinant, c'est quand on a pris 36 fois la même chose dans les mêmes 40 secondes. On éprouve le sentiment de s'être enfin rapproché d'un lieu ultime. [...] Il faut bien dire, que c'est la prise photo elle-même qui fonctionne entièrement comme fétiche. L'appareil photographique fétichise tout [...] C'est quand même une exaltation fantastique de pouvoir fétichiser 36 fois en quelques minutes. Il n'y a rien d'autre qui donne cette sensation dans la vie (Roche 1982 : 79, 83-84).



Denis Roche, 17 août 1991. Paris, La Fabrique.

Denis Roche joue volontiers avec les mots révélant et construisant le réseau imaginaire et symbolique de l'acte photographique, mais comme le note Abdelouahab, même si la machine procure un certain plaisir tactile, elle « tend en définitive plus à l'adhésion, à l'adhérence et à l'influence intellectuelle qu'à l'anthropomorphisation ou au fétichisme » (Abdelouahab, Geneste et Roche 2018 : 155). Ce qui est singulier chez Roche, c'est que cette pratique photo-poétique s'inscrit dans une théorisation profondément méditée, de sorte que les belles images fonctionnent également comme images conceptuelles. Ainsi, la série faite dans le jardin d'Hubert Damisch,

intitulée « Hommage à Wittgenstein », peut-elle se lire comme un traité de philosophie de l'image composé en images.

La série telle qu'elle se trouve dans *La disparition des lucioles* constitue une mise en abîme spatio-temporelle. Les photos sont prises avec un appareil 24x36 dont l'image a une forme rectangulaire et un appareil 6x6 dont l'image a une forme carrée. Sur la première photo, prise au 6x6, nous voyons un paysage, un passage dans un hallier, les contours d'un bâtiment ou mur en pierre, et l'appareil 24x36 sur un trépied. Le format rectangulaire de la seconde photo suggère qu'elle a été prise par l'appareil qui figurait sur la première photo et elle montre le 6x6 sur un trépied à l'emplacement où la première photo a été prise, ce que suggère le décalage progressif vers l'arrière. Le jeu de la prise de vue de l'appareil avec lequel la photo précédente a été prise se répète encore deux fois, mais il pourrait se répéter jusqu'à l'infini. L'important est l'abîme qui s'ouvre dans l'entrelacement des photos, abîme d'espace et de temps. Abîme qui peut être reconstitué par l'imagination du lecteur/spectateur grâce à la forme de l'image.



Denis Roche,
Belle-Île, le 1^{er} juin 1979

Les photos de cette série sont republiées dans plusieurs versions dans différents albums⁸. La version publiée dans *Ellipse et laps* (ci-contre) consiste en deux contacts successifs pris par l'appareil 6x6 (ce qu'indique le format carré) et qui montrent le même appareil 24x36 mais déplacé dans le cadre. Dans cette présentation, la circonstance de la prise de vue, telle que la suite narrative des quatre clichés le suggérerait dans *La disparition des lucioles*, se trouve modifiée. L'abîme de temps et d'espace se joue uniquement sur cette pellicule, provoquant une compression du temps, car le temps qu'il a fallu pour déplacer l'autre appareil ne peut plus être reconstitué depuis l'image montrée.

Dans *Les preuves du temps*, on retrouve à la page 53 une photo qui provient de la série (probablement la même que la première des deux publications précédentes, mais en nouveau tirage, ce qui expliquerait le léger décalage), ainsi qu'à la page 169, un contact successif dont les deux clichés se reflètent en miroir inversé. L'écart de temps qui était de quelques secondes dans les séries précédentes se rallonge de vingt-deux ans et plusieurs changements sont visibles sur les clichés de 1997 : l'appareil 6x6 est identique à celui qu'on voit dans *La disparition des lucioles* en 1979, pris par un appareil 24x36, mais les plantes ont poussé, modifiant la forme du couloir entre les haies ; la technique du contact successif modifie le sens de l'image mettant l'accent non plus sur l'abîme, mais sur l'image comme sur-

⁸ La série fut initialement publiée dans le magazine « Furor » n° 1 en 1980 sous forme de huit clichés, puis dans *La disparition des lucioles* (1982), sous forme de quatre clichés. Dans *Ellipse et laps* (1991), nous retrouvons deux clichés dans le chapitre « Dans la maison du sphinx » (p. 130), et dans *Les preuves du temps* (2001) figure une seule photo de la série (p. 53), mais redoublée par un contact successif pris au même endroit, vingt-deux ans plus tard (le 27 août 1997, p. 169).

face qui se prête à des jeux de forme (voir entre autres : le parallélogramme formé par les deux arbres ou celui dessiné au sens inverse par l'outil de jardinage).



Denis Roche, 24 août 1997, Belle-Île, Le Skeul, *Hommage à Wittgenstein*.

Selon Luigi Magno, le titre de la série de 1982, « Hommage à Wittgenstein », permet d'interpréter les clichés à la fois comme « un espace critique et un outil logique » (Magno 2006 : 162) où le langage est le premier visé.

Wittgenstein, dans le *Tractatus logico-philosophicus* (1921), distinguait parmi les propositions linguistiques celles qui ont un caractère factuel, et celles qui ont une forme logique. Les propositions factuelles décrivent un état du monde, elles disent le monde non pas sur la base d'une relation au monde, mais sous une forme logique, une structure. Au contraire, les autres propositions sont des propositions logiques qui ne représentent pas le monde, mais représentent les qualités du langage :

Les propositions logiques montrent, donnent à voir une structure du langage que le langage même ne peut pas exprimer. Penser que le langage puisse exprimer les règles qui lui permettent de s'organiser dans des formes logiques (des structures), équivaudrait à penser qu'une sortie du langage hors lui-même est possible (et plonger ainsi dans la métaphysique). Par analogie, le but de la poésie est de montrer, donner à voir une nouvelle organisation du langage (poétique), qui est à la fois son matériau et son outil. Le poème ne doit pas dire cette forme logique, il doit la montrer (Magno 2006 : 162).

Les photos de Denis Roche, par leur republication dans de nouveaux contextes, dans de nouveaux livres, créent à l'instar du modèle wittgensteinien un système symbolique dont l'interprétation est liée à l'expérience.

La recontextualisation est inhérente au principe de la photographie qui, à partir d'un réel unique, crée des interprétations singulières. Elle peut se répéter à l'infini, fabriquant alors du sens à l'infini. C'est encore avec un jeu de mot que Denis Roche désigne l'« appareil » photographique comme « nonpareille » dans le livre *Ellipse et Laps* (Roche 1991 : 160). L'expression « nonpareille » comme nom dévoile un « merveilleux fourre-tout » sémantique qui rappelle la précarité de la photo. Le mot « nonpareille » est à la fois un éponyme et un adjectif qui « seul ne veut rien dire ». En fin de compte, ce mot désigne le caractère unique du dispositif : « Comme est inégalable la photographie, comme est sans pareil l'appareil photographique » (Roche 1991 : 160). La photographie est donc unique dans le sens qu'elle s'ouvre en une fraction de seconde sur l'infini des combinaisons possibles.

L'appareil photo est une machine à modifier la vision humaine, comme l'insinue László Moholy-Nagy⁹, il sert d'outil de connaissance, étend et remplace nos souvenirs, prend place dans la construction de la mémoire collective, il est un signe culturel, régi par des usages sociaux, un outil de communication et de construction de soi. Il nous envahit, nous déplace et nous dépasse, nous modifie même au niveau cérébral. Il est comme le suggère Flusser un « jouet simulant la pensée », simulant et stimulant à son tour la littérature sur tous les niveaux.

MATE KAPOSVÁRI CAMPUS
RIPPL-RÓNAI MŰVÉSZETI INTÉZET
maître de conférences
Pal.Gyongyi.Katalin@uni-mate.hu

BIBLIOGRAPHIE

ABDELOUAHAB, Farid, Guillaume, GENESTE et Françoise, ROCHE (2018). *Denis Roche, La montée des circonstances*, Paris : Delpire.

BATAILLE, Georges (1957). *L'érotisme*, Paris : Minuit.

BELTING, Hans (2004). *Pour une anthropologie des images*, Paris : Gallimard.

CADU, Cécile (2007). « Le bras armé de l'écriture », in Luigi Magno (dir.), *Denis Roche. L'un écrit, l'autre photographie*, Lyon : ENS, 219-237.

DADOUN, Roger (2003). *L'érotisme*, Paris : PUF, Coll. « Que sais-je ? ».

DUBOIS, Philippe (1983). *L'Acte photographique*, Paris-Bruxelles : Nathan & Labor.

FLUSSER, Vilém (2004). *Pour une philosophie de la photographie*, Paris : Circé.

FRIZOT, Michel (2018). *L'homme photographique*, Paris : Hazan.

KALIVODA, František (éd.) (1936). *Telehor* 1-2, numéro spécial sur Moholy-Nagy László, Brno : Kalivoda, [En ligne] https://monoskop.org/images/d/d5/Telehor_1-2_1936.pdf. Consulté le 10 décembre 2020.

Les Cahiers de la photographie, Marmande : ACCP, 1981-1990.

MAGNO, Luigi (2006). *Dialectique(s) de l'écrit et de l'image chez Denis Roche*, thèse soutenue sous la direction de Jean-Marie Gleize et Jacqueline Risset à Lyon.

⁹ Moholy-Nagy distingue huit variétés de la vision photographique (la vision abstraite, la vision exacte, la vision rapide, la vision lente, la vision intensifiée, la supervision, la vision simultanée, la déformation optique) que le photographe peut acquérir en fusionnant avec la caméra (Kaliyoda 1936).

MEAUX, Danièle et Jean-Bernard, VRAY (dir.) (2004). *Traces photographiques, traces autobiographiques*, Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne.

MORA, Gilles et Claude, NORI (1983). *L'été dernier. Manifeste photobiographique*, Paris : Étoile/Cahiers du cinéma, Coll. « Écrits sur l'image ».

ROCHE, Denis (1972). *Le Mécrit*, Paris : Seuil, Coll. « Tel Quel ».

ROCHE, Denis (1982). *La disparition des lucioles (réflexions sur l'acte photographique)*, Paris : Étoile, coll. « Écrits sur l'image ».

ROCHE, Denis (1991). *Ellipse et laps : l'œuvre photographique*, Paris : Maeght.

ROCHE, Denis (1995). *La poésie est inadmissible. Œuvres poétiques complètes*, Paris : Seuil.

SZILÁGYI, Sándor (2007). *Neoavantgárd tendenciák a magyar fotóművészetben (1965-1984)*, Budapest : Új Mandatum Kiadó, [En ligne] https://regi.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tamop425/0052_2A_fotoelmelet2/Book_1_1.html. Consulté le 10 décembre 2020.

« L'homme et la machine » – l'appareil photo comme outil de confession dans *Légendes de Catherine M.* de Jacques Henric¹

« Quand le photographe voit, ce n'est pas le moment qu'il veut capter, mais le désir désespéré que ce moment ne s'envole jamais. » (Krisztina Tóth)

Introduction

« Ce n'est pas le sexe, c'est l'instant » (Henric 2001 : 55) – cette idée de Jacques Henric guide le lecteur à travers les pages parsemées de photographies noir et blanc de son roman d'inspiration autobiographique, *Légendes de Catherine M.* Captiver l'instant – c'est le désir de tout photographe. Pourtant, ces photographies mettent le spectateur non averti quelquefois dans l'embarras. Car ces portraits sont, sans exception, ceux des nus. Ils ne cachent pas le corps de la femme qui leur a servi de modèle : elle se trouve en communication constante et directe avec la personne se situant en face d'elle, de l'autre côté de la caméra. Ce photographe, qui est l'écrivain lui-même, représente sur chaque prise, d'une manière monomaniaque, sa propre femme, la critique d'art Catherine Millet.

La relation entre l'œuvre littéraire et son auteur est un sujet courant des recherches de la psychologie littéraire. Ce thème est encore plus récurrent dans l'analyse des cas des auteurs confessionnalistes, c'est-à-dire ceux qui pratiquent une écriture autobiographique ayant pour unique point de vue le Moi, et ne laissant qu'une fonction secondaire au monde extérieur. Conformément à cette logique, le choix du sujet et du médium par l'auteur qui se confie peut ajouter un nouvel aspect à l'analyse des cas. Chez Henric, plusieurs questions se posent suite à la lecture de *Légendes* : pour quelle raison avait-il dénudé sa compagne en illustrant son récit ? Quelle est la fonction de ces photos ; qu'est-ce qu'elles ajoutent au texte littéraire et qu'est-ce qu'elles révèlent sur leur relation et sur l'écrivain lui-même ? Et, enfin, la création littéraire et artistique de Henric comporte-t-elle une valeur confessionnelle ?

L'objectif de cet article est d'aborder le sujet de la confession à travers la sexualité, comme outil de (co)création. Pourtant, la relation entre l'homme et la machine, qui, dans ce cas-là, est un outil technique, nous invite également à réfléchir sur le rôle que l'objet photographique joue dans la relation du photographe avec son modèle. Est-il question de quelque chose que la machine voit – et qui n'est pas visible par l'homme ?

Pour répondre à ces questions, on recourra à l'analyse des ouvrages de ce couple-auteur : de la femme nue des photographies, le critique d'art et écrivain

¹ Cet article fait partie des recherches psychobiographiques sur la sexualité comme outil autobiographique, notamment dans l'œuvre de Catherine Millet. Le sujet s'inscrit dans nos recherches en cours sur la confession comme outil littéraire, menées avec le psychiatre József Gerevich, ayant déjà fait l'objet d'études, par exemple lors du XXIII^e Congrès de L'Association Hongroise des Psychiatres (Budapest, les 22-25 janvier 2020), *Sortir des traumas* – « L'autobiographie sexuelle » de Catherine Millet.

Catherine Millet, et du photographe, le romancier-essayiste Jacques Henric. Millet, critique d'art française, est devenue fameuse à travers le monde suite à la publication de son roman jugé scandaleux, une autoconfession ayant sa propre sexualité comme l'unique objet. Cette « entreprise qui n'eut jamais d'exemple, et dont l'exécution n'aura point d'imitateur » (Rousseau 2006 : 11), comme l'avait formulé Rousseau dans les premières lignes de ses *Confessions*, avait relevé maintes questions dans les milieux critiques et chez le public, mais rares étaient ceux qui avaient pris le soin de délaisser la première interprétation, sexuelle, pour entrer au-delà des descriptions jugées scandaleuses. Car, surtout suite à la publication des romans postérieurs à *La Vie sexuelle*, notamment *Une enfance de rêve* (2008) et le *Jour de souffrance* (2014), l'auteur continue de se confesser et de révéler de nouvelles périodes de sa propre vie traumatisée. Pour bien comprendre la motivation de l'écriture de *La Vie sexuelle*, il est indispensable d'incorporer à l'analyse les épisodes de cette trilogie. Ils invitent à chercher une motivation de sublimation, de thérapie aux traumatismes subis par Millet au cours des différentes périodes de sa vie, principalement fondés sur les blessures de la petite enfance.

Henric, à son tour, « occupe une place singulière dans le monde littéraire contemporain. Il s'est toujours situé librement dans le champ de la pensée². » En témoignent ses œuvres qui touchent à plusieurs registres, comprenant surtout la relation texte-image ou la peinture et la création littéraire : romans et essais, interventions régulières dans ArtPress (où il est le directeur de la section littéraire et aussi membre fondateur à côté de sa femme, Millet) lui permettant d'exposer son goût pour la polémique. Ses études critiques, ses textes écrits pour le théâtre, ses derniers récits autobiographiques entrecroisant ceux de Millet font de lui un des rares auteurs dont l'écriture joue sur plusieurs registres. Le domaine de l'érotisme est un sujet de réflexion courant dans son œuvre, dont nous privilégierons pour cette étude *Légendes de Catherine M.*

Millet et Henric se complètent au niveau professionnel aussi bien que social et personnel à partir de 1971, c'est-à-dire, depuis plus de cinquante ans. Notre approche, centrée sur leur couple et sur leurs œuvres sera principalement psychobiographique. Conformément à cette méthode, on convoquera parallèlement et comparativement à la loupe l'œuvre et la biographie des auteurs.

La naissance des deux livres

Les deux livres en question, *La Vie sexuelle de Catherine M.* de Catherine Millet et *Légendes de Catherine M.* de Jacques Henric sont des œuvres clés de l'un et de l'autre. La première est une autobiographie à travers l'unique focus de la sexualité de son auteur. Le second, un récit de référence autobiographique, composé de souvenirs, cousu autour des photos prises de la compagne de l'auteur. Les deux livres ont été publiés quasi simultanément, chez deux éditeurs différents, au printemps de

² Selon Pascal Boulanger, sur le site web du Printemps des poètes : <https://www.printempsdespoetes.com/Jacques-Henric-Faire-la-vie-entretien-avec-Pascal-Boulanger>. Consulté le 15 août 2021.

2001³. Le public et même les critiques ont pu croire qu'il s'agissait d'un coup de marketing, mais en réalité, l'intention principale des deux auteurs résidait ailleurs. Pourtant, les deux œuvres se complètent et il est tentant d'analyser leurs points communs. Certaines analyses (entre autres Devésa 2004 : 167) insistent sur la nécessité de lire les deux livres en parallèle pour mieux comprendre le premier, celui de Millet, afin d'orienter sa lecture et lui donner un sens élargi. Pour accéder à la motivation derrière la naissance des deux livres, il est nécessaire de remonter aux sources de leurs biographies et d'y fouiller les signes des traumatismes respectifs qui peuvent probablement s'y cacher.

Du point de vue de la psychologie de l'art, le psychiatre József Gerevich (2017a ; 2017b) attire l'attention sur le fait que la création littéraire est un outil fructueux dans le domaine de l'élaboration des traumatismes et peut représenter un motif personnel dans le processus de la création littéraire ou artistique. Catherine Millet, selon ses trois romans autobiographiques, a subi de multiples traumatismes dans sa famille dès sa petite enfance : privation émotionnelle, agression verbale et physique, abus sexuel, décès du frère, suicide de la mère, des bagarres, des coups incessants composent la liste des événements traumatiques avoués dans les récits, dont un seul aurait été suffisamment puissant pour en être marqué à vie. Comme elle écrit dans *Une enfance de rêve*, elle s'est réfugiée dans un monde de fantaisie, dans l'univers des livres, complété de ses histoires imaginaires et imaginées. Ces histoires de fées étaient métamorphosées après un certain temps en histoires sexuelles, par lesquelles elle avait accompagné et alimenté ses jouissances solitaires. Dans l'une de ses interviews, elle s'identifie à « l'enfant malheureux mais qui réussit à s'en sortir – je suis devenue une petite héroïne » qui « exploitai[t] » son enfance « comme une fiction, sans doute, pour en souffrir moins » (Belilos et Boujut 2012 : 44). Ensuite, dès sa fuite de la maison familiale à l'âge de 18 ans, son refuge était la sexualité qui lui avait assuré un monde où elle avait excellé. Elle y fait systématiquement référence dans *La Vie sexuelle de Catherine M.* qui avait assuré pour elle aussi un refuge affectif. Comme elle le décrit sans ambages, la sexualité, qui se trouve au centre de sa vie quotidienne, est souvent expérimentée avec plusieurs personnes à la fois, souvent avec des inconnus. D'après le témoignage de plusieurs extraits, elle n'avait aucun doute sur le fait que les participants de ces orgies régulières l'avaient *aimée* et appréciée pour ce qu'elle avait à offrir. Selon ses propres mots, cette communauté était pour elle comme une vraie *famille* (Millet 2001 : 24-26). Et chaque nouvelle relation sexuelle, une nouvelle opportunité de se faire accepter.

Ce mode de vie particulier était mené parallèlement à sa vie de couple ; sa relation avec Henric était – et l'est toujours – un lien stable pour elle, pourtant, une crise de jalousie inattendue l'avait poussée à fréquenter un analyste et à suivre une thérapie. Selon le témoignage des récits autobiographiques et de ses interviews, ce travail analytique l'avait entraînée dans un processus de guérison, dont écrire sa biographie avait constitué un élément cardinal. Ses écrits sur elle-même sont le fruit d'une élaboration réussie à travers l'écriture – surtout dans ses deux derniers récits,

³ Par une telle simultanéité que les parutions en avril 2001 n'étaient décalées que de quelques jours, et ont eu lieu la même semaine où Millet avait fêté son anniversaire le 1^{er} avril. S'agirait-il d'une coïncidence ?

La Jalousie et *Une enfance de rêve*, où elle témoigne du désir de sublimer ses crises émotionnelles.

Quant à l'homme, Henric, ses traumas référencés à l'écrit ne sont pas aussi nombreux. Dans *Légendes*, il évoque une scène marquante de son âge de jeune adulte, qui se joue à l'école. Il s'agit d'une punition physique, subie de la part d'une institutrice. Le péché du jeune homme était d'avoir fait circuler une photo d'une femme dénudée. De l'aveu de l'écrivain, son besoin irrépensible de photographier Catherine Millet exorcise une humiliation d'enfance, quand il avait été corrigé par « l'instituteur en blouse grise » pour « recel » d'une image de « femme [...] à poil », d'une « image [...] cochonne [...] », en lieu et place du camarade qui avait l'habitude d'en apporter en classe et de les y faire circuler (Henric, 2001 : 177-179).

Les traumas des deux individus, vécus ensemble ou séparément, peuvent fréquemment s'entrelacer et être réunis. On peut supposer que la vie du couple peut aussi être un outil bénéfique pour faciliter l'élaboration du traumatisme, travail qui est encore partiellement en cours. L'élaboration des traumas d'enfance chez les deux auteurs mène à des voies parallèles et complémentaires, vers celle de la création littéraire. L'imagination fleurissante des deux enfants les avait guidés vers une carrière d'auteur à l'âge adulte. Alors qu'il fait l'expérience que la curiosité enfantine engendre la punition et l'humiliation publique, elle, de son côté, comprend que la sécurité n'existe point dans la vie réelle, mais se trouve ailleurs, soit dans ses propres fantaisies mêlées à la jouissance, soit, plus tard, dans une communauté qui valide et valorise à la fois la seule chose dont elle est fière – sa propre sexualité. Elle découvre instantanément qu'elle reçoit de l'amour et de la tendresse en échange de son propre corps et de ses propres services, des récompenses qui lui étaient pratiquement inconnues dans sa famille. Lui, il recrée l'univers dans lequel il s'était bloqué, les moments qui risquent la découverte et qui ajoutent de l'adrénaline à la situation à cause du suspens de la punition en vue.

On peut supposer que ces deux livres portent en eux une valeur thérapeutique et que leurs auteurs savent que cette thérapie, cette sublimation se joue encore de nos jours. En quoi le livre de Henric est-il révélateur sur son auteur ? Henric se confie sur soi-même : sur son enfance, sur sa relation texte-image, mais aussi, et surtout, sur sa relation avec Catherine. Une certaine complicité imprègne les pages, qu'il dévoile tout naturellement devant le lecteur, en l'invitant dans leur monde intérieur. Cette invitation se passe sur un double front, en écrit et en images noir et blanc.

Comme on peut lire chez Susan Sontag, prendre des photos est essentiellement un acte de non-intervention. L'essayiste explique qu'entre le photographe et son sujet, il existe une distance bénéfique : ainsi, la caméra, étant un outil de détachement, ne possède et ne viole jamais directement (Sontag 2005 : 8-9). Serait-il question d'une telle distanciation délibérée chez Henric ?

L'appareil photo comme outil de confession de Henric, l'écrivain-photographe

La naissance des photographies illustrant le récit de Henric est doublement référencée chez les deux auteurs. Ils décrivent cette pratique habituelle de photographier qui consistait à recréer le suspens d'être découverts – et évidemment, la possibilité

d'être punis. Comme cela se passait dans leur enfance : « Enfin, la sélection opérée par mon regard est redoublée par la très sûre protection du regard de l'autre, par le voile dont il me recouvre qui, bien sûr, est tout à la fois opaque et transparent. [...] Nous sommes prudents. Je porte toujours une robe facile à reboutonner » (Millet 2001 : 176). Henric la rejoint par ces mots :

J'attends un signe de Catherine. [...] Catherine : calme – vague expression d'ennui sur le visage – se caresse nonchalamment la cuisse. Moi : état léger d'anxiété – habituelle petite fringale au bout des doigts qui s'atténuera dès que je presserai le déclencheur pour les prises en rafales (Henric 2001 : 9-10).

La lecture de ces passages nous éclaire sur le fait que ces prises font naître « une œuvre co-signée » (Devésa 2009 : 135), car elles sont le fruit de la coopération avant tout intime et aussi artistique des deux auteurs. Henric interprète ainsi son rapport à la photographie, qui, très probablement, s'enracine dans ses préférences d'adolescent :

Seules les photos de corps de femmes m'intéressent, seules les photos de corps de femmes dénudées. Les photos que j'ai prises, que je continue de prendre, ce ne sont que des photos de femmes exhibant leur nudité. [...] Je ne suis pas photographe. Je suis un monomane amoureux et désirant. Le hasard de rencontres a fait que d'un choix de ces milliers de clichés, j'ai fait un livre-essai puis un album. Catherine M. dans tous ses états : ma vision d'elle alimentée par mes fantasmes, déjà agissant dans les romans que j'ai écrits, puis par la connaissance de ses prouesses sexuelles et la lecture des aventures relatées dans son récit *La Vie sexuelle de Catherine M.* (cité par Devésa 2009 : 131).

Les photographies se trouvent légèrement cousues entre les pages du texte⁴. En dehors de leur contenu érotique et excitant, Henric se confie ainsi sur sa méthode : « je vais direct à l'image, la seule, celle d'un corps de femme, nu. [...] Aller direct à l'image, direct au nu féminin, c'est aller à un corps non oblitéré, non métaphorisé, non allégorisé » (Henric 2001 : 95). Son désir de montrer l'image brute, sans allégories conduit à une mise en parallèle de la manière de confession de la femme sur les photos : elle, Millet, avait choisi d'écrire son autobiographie à travers la présentation de sa vie sexuelle hors du quotidien. Le style est épuré, brut, factuel, cependant très imagé, composé comme un essai sur une œuvre d'art. Y a-t-il une parenté entre les deux manières de se confesser ? C'est Millet elle-même qui y donne la réponse, dans l'introduction complétive de la seconde édition de son œuvre, *Pourquoi et comment* : « Quand je m'étais interrogée sur la manière d'écrire ce livre, Jacques m'avait conseillé de procéder exactement comme pour mes essais d'art. C'est ce que j'ai fait » (Millet 2001 : VIII). Elle avait profité de ce style brut, qui rappelle le caractère des photos de son mari. Est-ce leur style à eux, leur manière commune de se confier ? En lisant les pensées de Henric sur son désir de faire voir,

⁴ Il en existe pourtant une autre version, publiée deux ans après, où les images, agrandies à la hauteur d'une page entière, avaient gagné une plus grande importance.

on recourt à la notion freudienne de *libido spectandi*, ou concupiscence des yeux (Saint Augustin 1970 : 106). Henric réfléchit lui-même, très poétiquement, sur cette idée :

Ne serait-elle alors, la photo, qu'une sorte de coupe-souffle, de tranche-anima, de mini-guillotine dont l'écrit aurait à réparer les dommages ? Recoller une tête à son tronc, une cuisse à son bassin, un sexe à son ventre, un cul à son dos, un passé à son présent, un corps à son âme, une femme à son destin (Henric 2001 : 172).

Dans le contexte de *Légendes*, cette même expression se rapporte aux mots de Henric – qui se réfère à son ami psychiatre –, c'est-à-dire, à une pulsion vers l'action de voir. Dans son cas, il s'agit aussi de faire voir, de montrer. L'ami lui explique d'ailleurs que ces photographies « n'ont certes pas une grande valeur en soi, ce sont des signes relativement pauvres, mais elles ont une valeur phatique » (Henric 2001 : 105). Selon la terminologie linguistique, leur rôle est d'assurer que le message passe. Le message de Henric, bien qu'il soit enveloppé dans le tissu de la sexualité, n'est pourtant pas évident à déchiffrer.

Les photos de Henric sont-elles obscènes ?

Où se trouve la frontière de l'obscénité en images ? Comme l'historien d'art Pascal Bonafoux en fait également rappel, la nudité sur les œuvres d'art, indépendamment de leur matière ou de leur technique, fait débat depuis la fin du XIX^e siècle : de telles pièces étaient fréquemment jugées « érotiques » ou « obscènes », voire « pornographiques » (Bonafoux 2013 : 8). C'était aussi le cas de certaines sculptures de Rodin dont *La Danaïde*. Il semble que depuis ces temps-là, l'avis primaire du public, laïc ou professionnel, n'avait pas globalement changé.

Les premières impressions sur *Légendes de Catherine M.* se produisent déjà au niveau de la couverture : on y voit le personnage principal du récit, déculotté. Si on feuillette le livre, à l'intérieur, le nombre de photographies noir et blanc représentant une seule personne, Millet, saute tout de suite aux yeux. Sur ces photos – environ une cinquantaine –, elle est toujours dévêtue, et se trouve parfois aussi dans des poses décrites par des contempteurs de l'œuvre comme humiliantes, voire pornographiques. Elles forment un lien inséparable avec le texte – elles ne l'illustrent pas, au contraire : comme Henric le précise, il remplit les marges des photos avec son récit. Ou, comme il l'appelle, il les enveloppe par « le cordon protecteur de l'écrit » (Henric 2001 : 149). Ses souvenirs, ses pensées, ses réflexions partent de ces photos. De sa propre femme. Nue. Et parfois même très nue.

Georges Bataille (1957) nous éclaire sur le fait que le rapport humain envers la sexualité est variable selon le consentement général de la société, mais aussi selon celui de l'individu impliqué. Attila Bartis, écrivain et photographe hongrois ayant, tout comme Henric, des expériences dans les deux genres, se réfère également à cette idée, en l'élargissant au domaine de la pornographie : « Nos jugements sur la pornographie se décident toujours au niveau personnel. Ceux-ci sont tellement liés à l'individu et sa relation propre avec la sexualité, qu'un argument esthétique ne

pourra, à court terme, rien changer dans cette attitude » (Bartis 2017 : 41). C'est ce qui explique pourquoi les photos de Henric ont été considérées par le grand public comme obscènes. D'où la question très légitime de savoir si Henric a fait violence à l'intimité de leur couple.

Cependant, l'écrivain-photographe, malgré son amateurisme avoué, veut priver les photographies de leur effet érotique et les sublimer : « Éros cesse-t-il d'agir quand on passe de la femme nue à son image ? Même si mes photos n'ont rien d'artistique, puis-je espérer du regardeur qu'il mette entre elles et lui une certaine distance "esthétique" ? » (Henric 2001 : 58). Henric se met donc dans une position artistique : ses clichés mettent en scène l'obscène et ce faisant créent de l'affection, de la sensation, bref une réponse émotionnelle et corporelle auprès du public. La machine fait distance pour mieux inventer l'intimité propose à la lecture. Henric fait appel au tableau de Courbet, *L'Origine du monde*, pour créer un parallèle entre sa conception photographique et celle présentée par le tableau de Courbet. La nudité telle qu'elle est à comprendre chez Henric doit beaucoup à Bataille : il est crucial d'éviter la confusion entre « nu et acte de dénudation. [...] La nudité n'est pas toujours obscène et elle peut apparaître sans rappeler l'inconvenance de l'acte sexuel » (Henric 2001 : 167). Devésa a raison lorsqu'il affirme que « l'écrivain n'avait publié de photographies pornographiques ni de Millet, ni de personne d'autre », et en reprenant les catégories de Denis Roche, il ajoute que ces photographies « oscillent entre la "photo de nu" et celle "de sexe" » (Devésa 2009 : 131-132).

Pour Henric, créer l'image de la femme aimée est aussi une possibilité d'inventer et de s'inventer. Dans le domaine de la photographie, on peut souvent remarquer une volonté de faire renaître le modèle devant la caméra, à la manière de Pygmalion. Le modèle se dévoile à l'aide du regard du photographe. Mais sur ces moments capturés dans le livre, le modèle n'a jamais l'air heureux. On a l'impression de découvrir une certaine tristesse dans son regard, voire le désir d'être ailleurs. Cette prétendue tristesse pourrait-elle avoir d'autres sources ? Pour Millet, dans *La vie sexuelle*, la nudité avait une fonction hors du commun : « Mon habit véritable, c'était ma nudité, qui me protégeait » – écrit-elle (Millet 2001 : 21). Lors de ces séances, avec son mari, il semble qu'elle n'avait pas besoin d'être protégée : Catherine avait consenti et à la prise de photographie et à sa publication. Ce dernier comportait une méthode précieuse ; Henric avait fait ses choix de plusieurs milliers de photos. Quant à la naissance de ces photos, elle en donne aussi une explication complémentaire : son récit témoigne du fait qu'il s'agissait également d'un jeu sexuel excitant entre eux, que Henric inventait et voulait d'elle. Elle s'est laissée enfin photographier nue à des endroits publics et la menace pressante d'être découverts avait pimenté leur vie érotique de couple. Devésa mentionne ce jeu sexuel parmi les facteurs « manifest[ant] et vérifi[ant] l'existence du couple » (Devésa 2019 : 131). On ajouterait qu'il renforce et approfondit en même temps l'intimité du couple : selon notre conception, c'est l'existence de cette intimité qui rend possible la publication de ces photos.

Ce n'est pas d'ailleurs sans précédent dans la littérature que les rituels sexuels des auteurs voient la lumière. Henric lui-même évoque l'exemple de Georges Bataille et de James Joyce, qui voulaient que leurs femmes couchent avec

plusieurs hommes et qu'elles leur en racontent les détails. Il cite les confidences de Nora Barnacle, la femme de Joyce, qui résumant ces épisodes de façon laconique : « Jim veut que je sorte avec d'autres hommes pour qu'il ait quelque chose à écrire » (Henric 2001 : 46). Paradoxalement, dans le cas de Henric et de Millet, le déclencheur n'était pas de cette nature.

Bavarde avec Jacques au début, je dus me débrouiller, plus ou moins bien et de toute façon à retardement, avec l'interdit qui frappa aventures et récits d'aventures à partir du moment où notre aventure fut pensée, vécue comme une relation d'amour, ceci tout en ayant l'occasion de lire à une ou deux reprises dans ses romans la description d'une scène érotique qui ne pouvait être que le reflet d'une anecdote rapportée à moi (Millet 2001 : 75).

La thérapie de la création ou le narcissique et le voyeur

Selon Freud « [l']impression optique reste la voie par laquelle l'excitation libidinale est le plus fréquemment éveillée » (1986 : 66). D'où la double fonction de l'œil qui ne sert pas seulement à voir mais aussi à procurer du plaisir sexuel par le regard, la *Schaulust* (Freud 1985 : 171). C'est en effet ce plaisir qui habite Henric, comme il le dit dans son *Album*, aussi pour se défendre contre l'idée du voyeurisme.

Voyeur, quel photographe ne l'est pas, par nature et par fonction ? [...] Le vrai voyeur, au sens clinique du mot, doit voir mais ne pas être vu. Je suis vu par mon modèle. Elle me voit la voir. Elle me voit la voir en train d'être vue par un autre regard puisqu'il arrive qu'un autre homme entre dans le champ, et on se croirait dans une scène photographiée par Helmut Newton. Sachant être vue par des regards désirant la voir, le modèle n'est en rien une exhibitionniste, au sens clinique du terme. Que de fois, à la radio, à la télé, il nous a fallu expliquer cela ! (Henric 2004 : 64)

Dans le cas de sa femme, ce n'est évidemment pas l'action d'être photographiée qui soulève la question de son exhibitionnisme ou de son narcissisme. Ayant étudié le rôle de la sexualité de l'auteur dans son œuvre, nous avons remarqué que le traumatisme subi à l'âge de la petite enfance pouvait laisser des traces indélébiles sur sa personnalité, qui peuvent supposer le développement d'un trait de personnalité narcissique. « J'ai un Surmoi gros comme une maison » – déclare-t-elle dans l'une de ses interviews (Rerolle 2019), confession qui nuance cette supposition.

On a l'impression que cette fois, à l'abri des regards, les orgies décrites par Millet renaissent en noir et blanc sur les photographies de Henric, et les spectateurs – se trouvant nécessairement et indéniablement dans la position du voyeur – sont aussi les lecteurs. « À travers Catherine, Jacques photographie par conséquent l'abysse, non pas LA femme, mais une représentation, à travers la femme élue et choisie, de "ces points de néant où l'on plonge lorsqu'on aime, lorsqu'on jouit" » (Devésa 2009 : 129). Pour Henric, cette femme apparaît dans plusieurs rôles. Sur le plan physique, du point de vue de la focalisation du photographe, le corps de Millet, nommé « corps glorieux » par Devésa, se métamorphose en oscillant entre l'image

de la Vierge et celle d’une prostituée⁵. C’est à savoir que, dans leur couple, un rôle supplémentaire s’ajoute à cet éventail de caractères féminins : celui du disciple ou de l’adolescente⁶.

Le regard du photographe crée et recrée la personne sur la photo. Il présente une image filtrée à travers ses propres yeux, à travers sa propre personnalité. Il valorise le rôle de la femme dans leur relation et cette création lui donne un pouvoir viril, un pouvoir de Pygmalion qu’il désire apparemment conserver. On trouve un écho de cette idée chez Sontag, qui associe directement les photos à des trophées (Sontag 2005 : 2), et cette même idée apparaît aussi, plus tard, chez la philosophe Baldine Saint Girons (2013). L’idée qui enchante l’homme possessif depuis des siècles, qui inspire les artistes naïfs de l’Âge préhistorique, apparaît ici comme un trait caractéristique d’un homme narcissique, ou comme il s’apostrophe : d’« un monomaniaque amoureux et désirant » (Henric, 2006 : 39).

Du point de vue analytique, on se demande si Henric et Millet se complètent aussi bien au niveau de leurs traits de personnalité : l’exhibitionniste narcissique et le voyeur font un couple qui a tendance à se former fréquemment. Cette liaison, de nature codépendante, s’est mêlée à un rapport alternant, constamment changeant, de subordination et de liberté dans leur couple.

Exploitation ou confession d’amour – de l’obscénité à l’obéissance

S’agit-il de la part de Henric d’un abus ou d’une exploitation sexuelle contre sa femme, Catherine Millet ? Cette idée échappe au lecteur qui feuillette pour la première fois le livre parsemé de photos dénudées de Millet. Une autre perspective serait de regarder les images à travers la force qui tient le couple ensemble, et qui réside dans l’action de se dévêtir, ensemble, soit à travers la propre sexualité de Millet, ou des sentiments intérieurs de Henric.

Au fil de cette idée, on se demande si la mise en valeur de leur vie sexuelle (de chaque côté) peut être un signe de profondeur de l’intimité du couple. Est-il nécessairement scandaleux d’exposer l’intimité du couple au public ? Ou cette exposition peut-elle être qualifiée de bénéfique, peut-elle renforcer leur union ? Les interjections de Henric agissent comme si c’étaient des preuves de l’intimité qui règne au sein du couple : « Qui signe ces photos, qui n’ont peut-être pas à être signées ? Moi ? Nous deux, puisque j’ai cru bon de les entourer du cordon protecteur de l’écrit » (Henric 2001 : 149).

L’intimité mêlée à l’idée de la créativité et à celle de la sexualité est un phénomène qui alimente les recherches psychobiographiques. József Gerevich (2020)

⁵ Ce phénomène de l’alternance des rôles de la femme aux yeux de l’homme n’est pas sans antécédents dans la littérature. Moravia décrit d’une manière parallèle le psychodynamisme de la transformation, celle de la femme aimée, égalant l’image d’une Vierge en une prostituée. Cette métamorphose est intrinsèquement liée à la sexualité. En évoquant ce double rôle excitant, on rappelle son *Homme qui regarde*, où le protagoniste du roman confronte son mari à la métamorphose qu’elle doit subir dans leur relation érotique.

⁶ Voir le court-métrage de Gérard Courant, *Catherine Millet et Jacques Henric* (1986), dans la série *Couples* qui explore le langage corporel du couple et établit une typologie de leur relation.

constate, en énumérant des exemples littéraires parallèles, que l'empreinte psychologique de la création (des œuvres d'art ou d'œuvres littéraires) peut être fréquemment remarquée sur les relations personnelles et familiales des auteurs. Il énonce plusieurs parallèles littéraires, notamment le couple célèbre de Nora Barnacle et de James Joyce – où l'écrivain « utilise » sa femme, comme source d'inspiration pour son travail. L'écrivain exploite la vie et même les expressions de sa femme. C'est un fait psychobiographique largement référencé que Molly, l'héroïne d'*Ulysse*, incarne explicitement la figure de Nora. Joyce, possessif et jaloux, « transformant continuellement Nora de fleur en truie, de vierge en putain » (Van Bohemen-Staff 2008 : 475) a fait preuve d'une coexistence de plusieurs types d'images de sa femme dans sa vie. « Cette dialectique oppose un amour poétique, musical, idéalisant à une luxure brutale et à une pulsion physique » (Van Bohemen-Staff 2008 : 475). Philippe Sollers commente cette manière de création ainsi : « Joyce sait ce qu'il veut : s'identifier au maximum à la substance féminine » (Sollers 2012). Le personnage de Molly Bloom est né d'une exploitation qu'on peut suivre à travers la correspondance de Joyce avec sa femme, un document qui s'était aussi enrichi d'un volet érotique, par la publication des lettres – « obscènes » selon la critique, « intimes », selon notre conception – du couple. L'avis public sur le sujet semble être très *collet monté*. Mais la question de la création des photos de Millet comme un catalyseur de la création littéraire se pose.

L'intimité du couple – un outil de création littéraire ?

« Grossiers et divins », selon Henric, « d'une obscénité parfaite » selon Millet, les lettres de Joyce envers sa femme, Nora, exerçaient un effet considérable sur la vie de leur couple⁷. « Sublimes et dégoûtantes », comme le rappellent les critiques d'art joyciennes (Van Bohemen-Staff 2008), les lettres et les photos expriment des traits parallèles : déclencheurs émotionnels et sexuels, aussi bien que professionnels, elles incarnent l'idéalisation et l'objectification de la femme aimée. Voici un extrait d'une lettre de Joyce où il montre la coexistence du poétique et de l'obscène envers sa femme :

Tout à côté et à l'intérieur de cet amour spirituel que j'ai pour toi, existe aussi un désir sauvage, bestial, de chaque pouce de ton corps, de chacune de ses parties secrètes et honteuses, de chacune de ses odeurs et de ses actions⁸.

De toute évidence, une différence majeure est certainement éclatante : ces lettres n'étaient pas destinées aux yeux du public – tandis que l'ouvrage de Henric est une

⁷ Le couple était à un tel point fasciné par l'érotisme et « l'obscénité parfaite » des lettres de Joyce à sa femme, qu'en 2014, Millet, en compagnie d'un psychanalyste pratiquant et de plusieurs participants de la vie culturelle française, notamment Henric lui-même et le romancier Philippe Forest, avait lancé un concours aux lecteurs afin d'écrire une lettre de Nora vers Joyce, permettant par là même créer l'une des lettres manquantes. Maintes contributions, écrites ou photographiées étaient reçues et sélectionnées.

⁸ Cité par Philippe Sollers sur le site de *Pileface*, [En ligne] <https://www.pileface.com/sollers/spip.php?article470#nb4>. Consulté le 15 juin 2021.

publication qui vise les lecteurs. On peut, tout de même, remarquer une certaine parenté avec les scènes de photos de Millet-Henric : excitantes, elles créent une sorte d'intimité très profonde, unique au sein du couple. Seraient-elles également une preuve du fait que les liens qui se sont formés entre eux sont tellement forts qu'ils peuvent être exposés même au public ?

Les prises de Henric, en dehors de leur rôle de catalyseur de la création littéraire, expriment une vraie confession de soi, de même qu'une preuve d'amour envers sa femme :

Je prends des photos de Catherine depuis que je la connais, depuis le début des années soixante-dix. Depuis trente ans, je photographie ce corps, ce même corps, qui n'a étonnamment pas changé. Une femme libre, sans culpabilité, est un joli cadeau pour un romancier. Demandez à Joyce. Trente ans qu'elle est l'actrice centrale de ma vie, de mes livres. Tous les corps et toutes les existences de femmes qui habitent mes romans et mes essais ont été façonnés à partir d'elle (Henric 2001 : 12).

Une autre photographie dénonciatrice se révèle quand on visite le site internet de Henric – à la section « Biographie », on trouve une présentation de soi modeste, de quelques lignes⁹. Elle est en revanche accompagnée d'une photographie. Un cliché en couleur représente Henric avec Millet, nus sous la couverture dans le lit familial, tenant en main leurs livres respectifs, en montrant les couvertures à la caméra.

Épilogue

La complicité réunissant le couple Henric-Millet est un fait qui émane des lignes et des photos accompagnant le récit et que chaque étude consacrée à ces œuvres ne cesse de souligner, dont celle de Jean-Michel Devésa (2009 : 128) qui nous semble particulièrement pertinente à cet égard. Ce dernier mise sur la solidité du couple, trait que notre méthode psychobiographique a également mis en valeur. À la question de Henric de savoir s'ils ont « vulgarisé l'intimité d[e leur] couple », nous répondons, en restant dans l'ambiguïté, par dire oui et non. D'une part, le fait d'exposer leur intimité n'enlève point au caractère intime et délicat de leur érotisme ; par contre, d'autre part, si l'on se focalise sur la vulgarisation que cette exposition implique, la réponse est plutôt oui.

L'appareil photo est en effet un outil parfait pour inviter le spectateur à participer à et de cette intimité : le lecteur par son regard complice s'immisce immédiatement dans le rôle du voyeur, rôle automatiquement pris par Henric lui-même lorsqu'il partage le plaisir de regarder sa femme. La machine aide à matérialiser cette femme, qui était jusqu'alors la source d'inspiration de ses écrits, mais cachée derrière les lignes. La matérialité de l'image créée par la machine permet au lecteur de développer un imaginaire au-delà de la position voyeuriste et d'occuper une place éminemment esthétique par rapport aux multiples vécus, dont le sien. Même si les photos étaient créées avant tout pour servir le plaisir des deux participants et

⁹ Source : <https://www.jacqueshenric.com/biographie/>. Consulté le 15 juin 2021.

destinées à un usage privé, le lecteur s'interrogeant sur la motivation de leur publication finit par comprendre que la nudité et l'intimité ainsi exposées en viennent à créer une intimité plus intime que seul l'art est à même de conserver.

LES LUMIÈRES FRANCO-HONGROISES, UNIVERSITÉ DE SZEGED
chercheuse associée
doraocsovai@caesar.elte.hu

BIBLIOGRAPHIE

BARTHES, Roland (1980). *La chambre claire : Note sur la photographie*, Paris : Gallimard, Seuil.

BARTIS, Attila (2019). *Az eltűnt idő nyoma* [La trace du temps perdu], Budapest : Magvető.

BATAILLE, Georges (1957). *L'Érotisme*, Paris : Minuit.

BELILOS, Marlène et Thomas BOUJUT (2016). « Être libre », *La Cause du Désir*, n° 92, 43-45, [En ligne] <https://doi.org/10.3917/lcdd.092.0043>. Consulté le 12 septembre 2021.

BONAFOUX, Pascal (2013). *Rodin et Éros*, Paris : Éditions de La Martinière.

DEVÉSA, Jean-Michel (2004). « Le corps glorieux de Catherine M. », Elisa Girardini et Geneviève Henrot (dir.), *Le corps à fleur de mots*, Padova : Unipress, 153-178.

DEVÉSA, Jean-Michel (2009). « Catherine Millet – Jacques Henric : La Passe photographique », *Dalhousie French Studies*, vol. 89, « Voir le texte, lire l'image », 127-136, [En ligne] <https://www.jstor.org/stable/40838480>. Consulté le 12 septembre 2021.

FREUD, Sigmund (1986). *Trois essais sur la théorie sexuelle*, Paris : Gallimard.

FREUD, Sigmund (1985). « Le trouble psychogène de la vision dans la conception psychanalytique », *Névrose, psychose et perversion*, Paris : PUF, 167-173.

HENRIC, Jacques, (2012). « Grossiers et divins : Les lettres à Nora de James Joyce », *Mondes Francophones*, [En ligne] [https:// mondesfrancophones.com /espaces/les-alarmes-deros/grossiers-et-divins](https://mondesfrancophones.com/espaces/les-alarmes-deros/grossiers-et-divins) Consulté le 30 janvier 2021.

HENRIC, Jacques, Jorge AMAT (2006). « Honneur à l'homme au trépied », *Obsessions nocturnes*, Paris : Les Éditions Édite.

HENRIC, Jacques (2001). *Légendes de Catherine M.*, Paris : Denoël.

HENRIC, Jacques (2004). *Catherine "M", L'Album*, Avignon : L'instantané.

GEREVICH, József (2017a). « A traumatikus élmények facilitáló szerepe a művészetben » [Le rôle facilitateur des vécus traumatiques dans l'art], *Orvosi Hetilap*, 158/17, 668-677.

GEREVICH, József (2017b). « Személyes és személytelen művészet » [Art personnel et impersonnel], Zoltán Kőváry (dir.), *Alkotás és élettörténet – Pszichobiográfia a kreativitáskutatásban* [Création et biographie – la psychobiographie dans les recherches sur la créativité], Budapest : L'Harmattan.

GEREVICH, József (2020). « Hatások és ellenhatások – A művészet éjszakai oldala » [Effets et contre-effets – le côté nocturne de l'art], *Irodalmi Jelen*, n° 230, décembre, 182-201.

KŐVÁRY, Zoltán (2017). « Bevezetés » [Introduction], Zoltán Kőváry (dir.), *Alkotás és élettörténet – Pszichobiográfia a kreativitáskutatásban*, [Création et biographie – la psychobiographie dans les recherches sur la créativité], Budapest : L'Harmattan.

MILLET, Catherine (2001). *La vie sexuelle de Catherine M.*, Paris : Seuil.

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

REROLLE, Raphaëlle (2019). « Catherine Millet : « J'ai un surmoi gros comme une maison », *Le Monde*, le 7 avril, [En ligne] https://www.lemonde.fr/culture/article/2019/04/07/catherine-millet-j-ai-un-surmoi-gros-comme-une-maison_5446865_3246.html. Consulté le 7 avril 2019.

ROUSSEAU, Jean-Jacques (2006). *Les Confessions* [1712-1728], Paris : Les Classiques Hachette.

SAINT AUGUSTIN (1970). *Confessions*, éd. par Ph. Sellier, trad. par Arnauld d'Andilly, Paris : Gallimard.

SAINT GIRONS, Baldine (2013). *Les champs de bataille d'Andoche Praudel – De la photographie comme art des trophées*, Paris : Manucius.

SOLLERS, Philippe (2012). « Joyce amoureux et obscène », *Le Nouvel Observateur*, le 30 mai, [En ligne] <https://bibliobs.nouvelobs.com/la-guerre-du-gout-par-philippe-sollers/20120531.OBS7223/joyce-amoureux-et-obscene.html>. Consulté le 30 janvier 2021.

SONTAG, Susan (2005). *On Photography*, New York : RosettaBooks.

TÓTH, Krisztina (2020). *Le vernissage de Krisztina Tóth à l'exposition XL + 16 de Andrea Tamássy, artiste photographe*, Galerie Garázs, KözTér 18 Közösségi Alkotótér, Budaörs, [En ligne] <https://kultura.hu/ha-a-fotos-lat-nem-a-pillanatot-akarja-rogziteni-hanem-a-ketsegbeesett-vagyat-hogy-el-ne-muljon/>. Consulté le 2 septembre 2021.

VAN BOHEEMEN-SAAF, Christine (2008). « The Nora Letters as a Source of Joyce's Performativity » *James Joyce Quarterly*, vol. 45, n° 3-4, 469-479, [En ligne] <http://www.jstor.org/stable/30244389>. Consulté le 30 janvier 2021.

Nostalgies des machines : une poétique de la rouille de Perceval à Paysage fer

Notre propos ne sera pas ici d'esquisser une time-line des figurations de la rouille dans l'histoire de la littérature. Nous désirons toutefois introduire cette réflexion qui portera essentiellement sur la fiction critique contemporaine et sur celle de François Bon, par un flashback de huit siècles environ.

Les exemples de figurations de fers rouillés sont légion dans la littérature, du Moyen Âge à nos jours. Pourtant, la rouille n'est pas une image ou un topos littéraire, ni une simple métaphore. Le spectacle du fer oxydé s'inscrit le plus souvent dans le discours descriptif, dans un programme narratif, mais aussi poétique où dominera l'expressivité d'un spectacle de désolation et de réflexions sur la finitude humaine. Élément apparemment statique, en réalité la référence dans la figuration à l'oxydation suppose toujours un *avant*, plus précisément une dynamique temporelle qui fait remonter le temps non seulement jusqu'à un statut regretté du produit en métal, flambant neuf, issu de l'artisanat, de la création humaine, mais même jusqu'à la création entendue comme transformation par le créateur du chaos mouvant du minéral extrait de la roche en objet, arme, outil ou machine. La forge fut de tout temps un emblème de l'activité créatrice, et la métallurgie est l'un des savoir-faire humains bénéficiant du plus grand prestige dans l'inconscient collectif depuis l'âge du fer jusqu'à la conquête de l'espace.

De prestigieuses figures mythologiques, de Héphaïstos à Vulcain en passant par les mythes relatifs à la maîtrise du feu, ainsi celui de Prométhée, rappellent au commun des mortels que la création du durable, le savoir-faire artisanal qui rend l'homme comparable au divin attise la jalousie des dieux et entraîne les plus cruels châtements. D'autant plus que cette activité créatrice assure à la création humaine force et pérennité.

La rouille se déploie par conséquent dans le temps, ce temps assassin que nécessite l'oxydation, qui accompagne inmanquablement un processus de perte et souvent de précarisation.

Matrice mythicopoétique à partir du Moyen Âge, la rouille gagnera deux figurations majeures dans les romans de chevalerie, dans ce chronotope arthurien. Dans le *Conte du Graal*, arrivé au château du Roi Pêcheur, Perceval assiste muet et sidéré à la procession du Graal. L'un des objets sera presque effacé des continuations et de la postérité littéraire, celui de la lance qui saigne, objet merveilleux mis en saillie par ses propriétés extraordinaires : sa blancheur merveilleuse, qui signifie ici la perfection du métal brillant. Les exégèses savantes en furent nombreuses, à la lumière des continuations et du *Joseph d'Arimathie ou l'Estoire du Graal* de Robert de Boron, cette lance serait celle même du centurion Login, la sainte lance perçant le flanc droit du sauveur crucifié, ramenée de la Palestine en Bretagne par les soins de saint Joseph d'Arimathie, avec le Saint Calice où le sang du Christ fut recueilli.

L'assimilation aux saintes reliques et au sang du crucifié de la goutte de sang dégoulinant à l'infini le long de la lance paraît donc établie à partir de Robert de Boron et du Joseph en prose. Mais Philippe Walter (Walter 2004) ou plus récemment Laurent Guyénot (Guyénot 2014) l'érigent en élément nodal de la légende. Philippe Walter propose une autre exégèse, s'inspirant de la version de Chrétien de Troyes que nous citons ici :

Uns vallez d'une chanbre vint
 Qui une blanche lance tint
 Anpoignée par lo milieu
 Et passa par entre le feu
 Et cil qui ou le lit se soient.
 Et tuit cil de leianz veoient
 La lance blanche et le fer blanc,
 s'an ist une goutte de sanc
 De fer de la lance an somet,
 Et jusqu'a la main au vallet
 Corroit cele goutte vermeille
 Li vallez voit cele merveille
 Qui lo soir fut leianz venuz,
 Si s'et do demander tenuz,
 Comment cele chose venoit... (3129-3143)

Il ne s'agit point de fer-blanc, bien entendu, mais bien d'une lance brillante et composée d'une seule pièce de métal, véritable prouesse technique pour Philippe Walter. Dans une lecture symbolique de cet épisode bien connu, Philippe Walter émet l'hypothèse suivante :

Chrétien livre des éléments calendaires précis en situant la première partie de son roman dans les premiers jours de mai. Cette indication est précieuse et peut être mise en relation avec le saignement de la lance. La pointe de fer saigne. Ce sang du fer est l'analogue mythique et poétique de la rouille. Or, la rouille n'est pas seulement une tare du fer, c'est un fléau s'abattant sur les récoltes¹. La malédiction d'une terre gaste lui est, alors, directement associée. Le récit de Chrétien pourrait donc bien être la version celte d'un mythe astral de la rouille de mai (Walter 2004 : 167).

L'évocation aujourd'hui de cet épisode à propos des figurations de la rouille dans la littérature de l'extrême contemporain n'est nullement motivée par l'intention d'un quelconque amalgame entre la poétique médiévale et celle de la fiction critique contemporaine, celle de François Bon par exemple. Mais bien plutôt par l'utilisation non-représentationnelle de l'image qui se déploie par le biais d'un complexe représentationnel supposé connu du public, à l'antipode de l'esthétique réaliste, mais en lien effectif et indéniable avec la référence hors textuelle, si l'on veut objective.

En parlant des fictions critiques, Dominique Viart propose la définition suivante :

¹ La rouille brune des blés connue depuis l'Antiquité.

Ce sont des *fictions* et qui se savent telles, parce qu'elles ne se réduisent jamais ni au documentaire, ni au reportage, et ne prétendent pas être le juste reflet d'une réalité objective. Et ce sont, à double raison, des entreprises *critiques* : elles se saisissent de questions critiques – celles de l'homme dans le monde et du sort qui lui est fait, de l'Histoire et de ses discours déformants, de la mémoire et de ses parasitages incertains... et exercent sur leur propre manière littéraire un regard sans complaisance. (Viart 2005 : 10).

À partir du premier roman, *Sortie d'usine* paru en 1980, la prose post-métafictionnelle de Bon s'attache à dire le réel, jamais dans un simple lien mimétique. Viart observe dans une monographie consacrée à l'auteur en 2008 que dans cette prose nouvelle qui va bientôt se généraliser un peu, Bon se détache des modèles littéraires de la représentation de la condition ouvrière comme condition humaine, de *Germinal* à Claire Etcherelli (*Élise et la vraie vie*, prix Fémina 1967), en passant par le réalisme littéraire et le roman jdanovien bien entendu. Nous ajouterons ici que le travail d'écriture diffère aussi de certains modèles courants d'une littérature où la représentation prend le dessus sur les questions proprement littéraires. Ces entreprises usent abondamment du spectacle de la lente détérioration des machines et prioritairement de celle des objets manufacturés en fer. (Le plastique y est présent aussi, mais l'image des chaises en plastiques éculées d'une arrière-cour évoque tout au plus une certaine illusion passée du bien-être propre aux sociétés de consommation entrées désormais en crise.) La rouille et les images de décharges, de casses et celles de toute une population de ferrailleurs, de dealers aussi bien entendu s'inscrivent dans des programmes narratifs dystopiques de Michel Houellebecq à Éric Richer dont le roman éponyme (Richer 2018), *La rouille*, se construit sur des modèles nordiques que rappelle une onomastique typée. Les images sont comme issues aussi de la bande dessinée, installant ce *Bildungsroman* apocalyptique dans un univers post-soviétique qui nous rappelle évidemment *Stalker* d'Andreï Tarkovski. La rouille figure là encore cette lente décomposition de la création, de l'*artefact* humain et celle de l'homme tout court. Animaux, comme humains déambulent dans un paysage qui retombe inéluctablement dans un chaos de carcasses, mécaniques, animales et humaines, de détritus, de déchets, de cervelles éclatées, de vomis et de préservatifs usés. Certains clichés ne sont pas sans rappeler l'univers des mangas pour adultes ou adolescents, comme le saignement du nez dû à la gerçure des muqueuses par la consommation permanente de substances éthyliques sniffées d'un sac en plastique ou à même le bidon.

Le référent peut sembler proche ou même identique, celui d'un paysage postindustriel et spectacle-tableau d'une civilisation en décomposition. Mais le tracé des caractères, ainsi que la conduite d'une histoire avec des personnages resteront fondamentalement étrangers à la démarche de François Bon. Pas de personnages, pas d'intrigues, le pèse-nerf de Bon ne cesse de se définir et de se chercher une langue, de faire de la littérature un lieu d'interrogation sur le besoin de représenter, bien mieux que de proposer une représentation de plus.

Chercher une langue qui ne se contente pas d'être la plus fidèle possible, la plus évocatrice d'un réel constitué, ne jamais se contenter d'un simple document, du « vil reportage » mallarméen, d'un relevé géométrique – tels sont les propos de Bon.

Ni témoignage, ni simple documentaire, ni inventaire, même s’il use souvent de la figure de la liste dans une espèce de litanie perecquienne. *Daewoo*, le texte qui ressemble peut-être le plus à ce que l’on pourrait appeler un roman, est un texte entretissé dans un procédé désormais classique d’une expérience théâtrale d’un dialogue à quatre voix, celle de quatre femmes aux prénoms bibliques au festival d’Avignon mise en scène par Charles Tordjman et d’une série de retours dans le département de la Moselle, sur les lieux sinistrés des sites industriels de la firme coréenne, lieux de travail, lieux de vie que les faramineuses subventions n’ont pas retenu de fermer du jour au lendemain, laissant 1200 ouvriers, pour la plupart des femmes, sur le carreau.

Le narrateur souligne ici l’invention, la recherche d’une langue, de la lexis appropriée :

Je ne prétends pas rapporter les mots tels qu’ils m’ont été dits : j’en ai les transcriptions dans mon ordinateur, cela passe mal, ne transporte rien de ce que nous entendions, mes interlocutrices et moi-même, dans l’évidence de la rencontre. Je notais à mesure, sur mon carnet, les phrases précises qui fixent une cadence, un vocabulaire, une manière en fait de tourner les choses. La conversation vous met d’emblée dans une perspective ouverte, tout ce qu’on suggère au bout des phrases, et qui devient muet si on se contente de transcrire.

C’est cela qu’il faut reconstruire, seul, dans les mois qui suivent, écoutant une fois de plus la voix, se remémorant ce qu’on apercevait de la fenêtre, comme les noms et prénoms cités. Quand bien même les histoires dites, et même les amours qui commencent et qui finissent, sont les mêmes, et même le désarroi.

J’appelle un livre roman afin d’en tenter la restitution par l’écriture, en essayant que les mots redisent aussi ces silences, les yeux qui vous regardent ou se détournent, le bruit de la ville tel qu’il vous parvient par la fenêtre (rien, une rue, les camions qui passent, la filée rapide d’une voiture et le brusque et provisoire silence quand le feu passe au rouge) (Bon 2004 : 101-102).

À l’une de ces interviewées qui lui demande de relire ce qu’il vient de noter et semble s’étonner de ce qu’elle entend :

« J’ai dit ça, je l’ai dit comme ça ? »

J’ai répondu que ma raison de noter avec précision c’était aussi pour la nécessité de librement peindre : qu’à ce prix seulement on est juste. Une construction de mots pour mettre en avant, oui, sa façon de dire les mots (Bon 2004 : 88).

Pas d’intrigue, pas d’histoire, pas de personnage mais des images génératrices, des images mentales qui déclenchent l’écriture. Pendant plusieurs mois, François Bon prend le train Paris-Nancy pour aller animer des ateliers d’écriture pour des personnes défavorisées, détenus, SDF, élèves de lycées professionnels. Il réalisera plus tard un documentaire pour Arte sur la découverte du monde du travail par les apprentis. De ces trajets répétés, des notes, plus et moins qu’un carnet de voyage, inventaire commenté des images, comme une volonté de *penser-classer*, afin de les extraire de l’insignifiance, de l’indifférence. Une liste répétitive des noms de lieux, des noms d’enseignes, saisies d’espaces plus ou moins éloignés des rails, à géo-

métrie variable, des horaires inlassables de cette traversée fugitive et répétitive de l'intimité des arrières cours, toute une histoire du travail, de la vie ouvrière, des jardins ouvriers en ruine :

Jardins ouvriers en ruine : de mêmes parcelles bien délimitées où le grillage a noirci, et la terre imbibée d'eau est du même noir exactement. Il reste des cabanes, des pans de cabanes, des planches effondrées et ce découpage avec les allées maintenant pour rien, comme si le grillage avait pour fonction que personne ne pénètre là plus jamais (Bon 2000 : 10).

Certaines contraintes seront mises en texte, comme celles de ne pas revenir sur ce qui s'est écrit, d'accepter l'aléatoire, la fragmentation, la répétitivité.

Procédé d'expansion. Ne pas noter les minutes, ne pas revenir sur ce qui s'écrit : ajouter chaque semaine au détail de la rue de la gare à Révigny. Accepter que ce texte, qu'on va reprendre tout l'hiver de semaine en semaine, commence de façon arbitraire après l'arrêt d'Épernay, et qu'on revienne selon la seule persistance rétinienne, la surcharge de ce qui s'accumule, [...] Ne pas relire, accumuler seulement ces notations d'instant, puisque le même train, de jeudi à jeudi, en permettra la répétition, que ne changeront, mais lentement, que le cycle perceptible des saisons et la lumière (Bon 2000 : 12).

Très peu d'hommes, dans ce paysage essentiellement industriel, que la vitesse du train ne permettrait d'ailleurs point d'observer. Mais partout les traces de l'activité humaine, le paysage construit, la géométrie des lignes, les cimetières, toute la France provinciale comme une enfilade de cimetières, de garages, de parkings, d'usines modernes où vétustes, d'escaliers de secours conduisant à des étages vides, paysage de fer et de ciment. Le rêve fugitif de faire un jour le voyage en voiture, de face.

Variations de récit sur réel répété à l'identique, et pousser cela à bout, et rien d'autre même au récit que ces images, rue qui s'en va en tournant, encore ces maisons aux angles trop droits, encore un garage et des immeubles, et toujours cette manière qu'a le pays de laisser ceux du train le regarder par son derrière (Bon 2000 : 50).

La Marne encore, bâtiments désaffectés : d'anciens bureaux de parpaings et maintenant plus de vitres, une enceinte quand même close mais portail ouvert et rouillé, puis des gravats, tas provenant de démolitions, le tout une tache vaguement blanche, qu'on longe un instant (Bon 2000 : 33).

Le texte est parsemé de nombreuses réminiscences et hommages littéraires, mais aussi picturaux à Jackson Pollock, à Kafka, à Faulkner, à Perec : le narrateur souligne ainsi le W de l'enseigne de Daewoo se découpant longtemps pendant de la flèche d'une grue dans le ciel de la Lorraine, que ne découpent que les hauts fourneaux à jamais morts et indémontables des aciéries.

Un instant il n'était donc plus resté que la lettre W, mais ce W géant, hommage à un auteur qui m'est cher et aux financiers tripatouilleurs de Daewoo, n'était rien (j'ai photographié, mais de loin on ne voit pas vraiment bien), enfin l'encadrement de

cornière presque invisible sur le haut du fronton bleu tout plat et maintenant vide, lui aussi soulevé par la flèche de la grue. Et trois hommes eux aussi de bleu sous casque jaune qui se détachaient dans le ciel : l'usine ce matin-là avait perdu son nom (Bon 2004 : 78).

De longues réflexions plus loin sur la meilleure manière de noter, de fixer cet instant déclencheur (poésie, théâtre ou photographie ?), et sur tout ce que soulève cette image insoutenable, sur ce qui la rend insoutenable et la réponse enfin trouvée au hasard d'un rapport sur le licenciement de cinq cents ouvrières par Levis : « divorces, suicides et prolifération des cancers ». Hantise de cet inventaire de la mort, pas moins de trois fois répété dans le texte.

Quoi en penser, comment lire froidement. Et comment ne pas se souvenir sans trouble de cette mention discrète, « divorce, suicides et prolifération des cancers », quand on vous dit à Uckange ou Fameck la disparition avant-hier d'une femme qui avait travaillé à Daewoo. [...] Et c'est cela qu'on demanderait à nos quatre actrices à dire, contre l'effacement même ? (Bon 2004 : 83)

Revenant à la question des parentés littéraires, hommage est rendu à Pierre Bergounioux, au détour d'un entretien à Fameck, le narrateur étant surpris par la syntaxe « infiniment précise » d'une ouvrière, celle de Géraldine Roux :

« Et pourquoi vous rigolez, encore ? »

Ce n'était pas de ma faute : c'était sa ressemblance, une manière de mettre les mots, de vous regarder et de bouger, qui me faisait invariablement penser à mon plus que meilleur ami, Pierre Bergounioux. C'est bizarre, cette sensation de sosie, quand rien ne les rapprochait, elle et lui. Moi, je le lui disais, mais qu'est-ce qu'elle pouvait en répondre : « Si vous me dites que c'est quelqu'un de bien, votre Bergounioux... » (Bon 2004 : 89).

De Bergounioux, Bon emprunte ce style pauvre qui est avant tout le style du pauvre, tourné toujours vers le pauvre dans un élan de transativité. (Je ne mentionne qu'accessoirement ici que Pierre Bergounioux est aussi un sculpteur de la ferraille de récupération.) Lisons encore cette longue citation :

(cette fois-là relisant Bergounioux : « Les choses de jadis, les jours enfuis s'attardent aux lisières de la ville et de la vie, dans les décharges, sur les casses... La ferraille, enfin, participe au suprême degré de la substance étendue, elle affiche franchement des arêtes tranchantes, une densité voisine de 8, une ténacité à toute épreuve... Je me sens proche, en imagination, de cette tribu du Gabon, les Bakota, qu'on voit circuler, en file indienne, dans la pénombre de la forêt, portant sur le dos, dans des paniers coiffés de bizarres reliquaires en cuivre, les restes soigneusement récurés de leurs ancêtres » et la phrase qui allait si bien avec l'image processionnaire du train au long des casses on l'avait recopiée dans le carnet noir avec le reste) (Bon 2000 : 51).

Cette nostalgie de la machine n'est cependant nullement le regret du *temps de la machine*. Car la machine, si elle est exploitée de l'homme, savoir-faire, victoire sur la matière, est aussi synonyme d'exploitation de la classe ouvrière, menace, accident

du travail, épuisement. Une angoisse sourde émane partout de ces évocations de la condition ouvrière pendant les trente glorieuses, et un peu plus, celle de la hantise de la blessure, celle de la mort, du sang qui gicle, de la chair qui s'ouvre, de mains agrippées, arrachées, des brûlures à l'acide, des silicoses pulmonaires. L'expressivité se densifie ici par un matériel autobiographique, car François Bon fut en effet intérimaire en soudage. Mais si, comme l'observe Dominique Viart, une valorisation de l'excellence ouvrière s'affirme dans l'œuvre de François Bon, nous soulignerons surtout ici la violence de cette condition, qui la fait comparer à la violence des guerres et celle des camps.

La meuleuse à air comprimé et la baladeuse qu'on m'avait données à Spay dans la Sarthe, en intérim, pour enlever la rouille au fond d'une cuve de douze mètres de long, deux mètres de diamètre, où il faisait trente-cinq degrés et pendue à mètres du sol, ça avait duré trois jours à dix heures par jour (Bon 1993 : 23).

Ou plus loin encore :

Reste, dans le sous-sol bétonné sous verrière, la sensation de l'humanité vue depuis ses chaudières, et la propre idée de soi, dans le four, le corps au bout du piqueur : pareil agrandissement de détail possible pour chaque semaine, chaque taule et chaque outil du monde disparu des machines et cette fois qu'à Longwy un an avant j'avais d'un coup ripé de clé à molette claqué mes lunettes, l'œil était blessé (Bon 1993 : 49).

Mais la rouille reste essentiellement la trace de la machine, carcasse, sépulture, relique d'une grandeur disparue et regrettée, celle de la puissance, je dirais ici de la *souveraineté* de l'homme créateur. En témoignent de longues descriptions des outils jadis utilisés, de leur force, de leur beauté. Pour Viart, « c'est l'histoire matérielle perdue de l'humanité occidentale qui tente de s'y configurer » (Viart 2008 : 89), l'attachement aux objets manufacturés, à l'histoire ouvrière que ces objets racontent. De nombreux marquages autobiographiques de ce lien de l'homme à la machine, à ses propres machines, qui ont été mises à sa disposition mais qui lui sont devenues propres, tel le destrier du chevalier :

(périodes plus tard qu'on ne compterait même plus les envols et toujours une usine au bout, nos mêmes machines à souder par faisceaux d'électrons qu'on découvrirait comme un vieil animal domestique dont on flattait le flanc chaud de la pompe à vide, dont on vérifiait en ouvrant les armoires de commande le son habituel des contacts) (Bon 2000 : 53).

Nostalgie et deuil inspiré par la vision fugitive chaque jeudi, d'une tige de fonte abandonnée dans l'herbe à côté d'une porte d'écluse qui ne s'ouvre plus jamais, car aucun bateau ne passe plus sur cette rivière. Le linge étendu à côté témoigne encore de la persistance de la vie, mais l'attention est retenue à la manière de Perec, sur *l'infraordinaire* de cette tige de fonte rouillée, couchée dans l'herbe, qui a le pouvoir exceptionnel d'évoquer les « usines mortes ».

Les usines mortes qu’on a vues plus tôt avaient fonction de les forger, elles et ses pareilles, les tiges, treuils, rambardes et manivelles. L’eau demeure, et le linge. Quelque chose s’est séparé. On en est encore, chaque jeudi, le témoin. La nouvelle ligne de train, enfin plus rapide, bientôt passera droit, il n’y aura plus que deux gares et quelques parkings. On sera nous-mêmes dispensés de constater l’abandon (Bon 2000 : 89).

Pour Alexandre Gefen, il y aurait une part d’idéalisation dans cette posture du « dernier témoin d’un monde qui va disparaître » (Gefen 2017 : 190). Mais peut-on être dispensé de voir ? De constituer l’espace en *paysage*, à partir de cette géométrie du vestige (Westphal 2007 : 24) ?

Nous terminerons ce parcours par l’évocation du pont transbordeur de Marseille et de l’élan patriotique et nostalgique des marseillais envers leur pont à transbordeur, surplombant la baie du vieux port de 1905 jusqu’à sa destruction partielle par les Allemands en 1944. Ces immenses installations, véritables prouesses techniques du début du XX^e siècle ont perdu leur importance par la disparition des voiliers, mais furent adulées par le modernisme et les avant-gardes de l’entre deux guerres. Si *Le pont transbordeur de Marseille*, immortalisé par les photographies de Man Ray ou de László Moholy-Nagy suscite encore aujourd’hui des rêves réparateurs – une étude vient d’être lancée pour sa reconstruction dans le vieux port, idée quelque peu fantaisiste pour les coûts faramineux et le peu d’utilité – et retient l’attention de François Bon, d’Olivier Lugon et de Philippe Simay, qui lui consacrent un volume paru en 2013, c’est justement aussi par l’idée insoutenable de sa destruction.

Mais les trois auteurs donnent trois textes fort différents à propos du cliché de Moholy-Nagy. Olivier Lugon, en historien de l’art et spécialiste de l’histoire de la photographie évoque sa composition graphique et analyse « la densité culturelle et historique » de son réseau de ligne métallique. Philippe Simay, spécialiste du Bauhaus célèbre dans ce cliché la photographie moderne, « instance de remémoration de l’expérience vécue » qui « restitue à la vision moderne l’historicité qui lui manquait » (Bon, Lugon et Simay 2013 : 50). François Bon retrace ici toute une histoire des ponts, qui rejoint bien sûr une mythologie des passeurs, avant de porter une attention particulière à cette épopée des ponts transbordeurs. C’est le triomphe du fer, « forgé, soudé, riveté, boulonné », du fer qui est « souple et élastique, comme le bois, moins compressible que lui, mais plus étirable que lui », du fer que cette dernière qualité va élire parmi tous les matériaux de construction « à s’élever au-dessus des affaires humaines » (Bon, Lugon et Simay 2013 : 59).

UNIVERSITÉ EÖTVÖS LORÁND DE BUDAPEST
maître de conférences HDR
 horvath.krisztina@btk.elte.hu

BIBLIOGRAPHIE

- BON, François (1993). *Temps machine*, Lagrasse : Éditions Verdier.
- BON, François (2000). *Paysage fer*, Lagrasse : Éditions Verdier.
- BON, François (2004). *Daewoo*, Paris : Fayard.
- BON, François, Olivier LUGON et Philippe SIMAY (2013). *Le pont transbordeur de Marseille*, Paris : Éditions Ophrys.
- COLLOT, Michel (2005). *Paysage et poésie, du romantisme à nos jours*, Paris : Corti.
- GEFEN, Alexandre (2017). *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle*, Paris : Corti.
- JAMES Alison et Dominique VIART (dir.) (2019). « Littératures de terrain », *Revue critique de Fixxion française contemporaine*, n° 18, [En ligne] <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/issue/view/> 28. Consulté le 27 juillet 2021.
- RICHER, Éric (2018). *La rouille*, Paris : Les Éditions de l'Ogre.
- VIART, Dominique (2005). Les « fictions critiques » de la littérature contemporaine / *Daewoo* de François Bon, Fayard, 300 p. / *L'adversaire* d'Emmanuel Carrère, Gallimard, « Folio », 219 p. / *Corps du roi* de Pierre Michon, Verdier, 101 p., *Spirale*, (201), 10–11, [En ligne] <https://id.erudit.org/iderudit/18724ac>. Consulté le 27 juillet 2021.
- VIART, Dominique (2008). *François Bon, Étude de l'œuvre*, Paris : Bordas.
- WALTER, Philippe (2004). *Perceval, le pêcheur et le Graal*, Paris : Imago.
- WESTPHAL, Bertrand (2007). *La géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris : Éditions de Minuit.

La fonction narrative de la voiture en tant qu'hétérotopie dans *Par les routes* de Sylvain Prudhomme

Cette étude se propose d'examiner la voiture comme hétérotopie (Foucault 1984 : 46-49) dans le roman de Sylvain Prudhomme, intitulé *Par les routes* à travers une étude énonciative¹ personnage-temps-espace du texte. L'activité première du personnage principal est l'autostop, le rapport de cet autostoppeur aux déplacements en voiture, au fait qu'il soit le plus de fois possible pris par les conducteurs et aux conducteurs eux-mêmes, se trouve alors au centre du texte. Partant, on visera à montrer que le roman nous présente l'espace de la voiture différemment de ce que l'on avait connu dans les récits de voyages traditionnels.

Un rôle inhabituel de la voiture

Jusqu'aux XIX^e et XX^e siècles, les récits de voyage se servent en général des coches ou des carrosses comme modes de transport. Il arrive cependant que la voiture fasse partie de l'intrigue. Ainsi, dans *La Voiture embourbée* de Marivaux, un accident de voiture cause l'arrêt provisoire des cinq personnages rescapés (Joly 2004). Cette situation leur donne l'occasion de devenir eux-mêmes narrateurs, conteurs de leurs propres histoires, cadre de narration assez proche d'ailleurs de celui de *Décameron* de Boccace.

Un autre exemple typique est le fiacre dans *Madame Bovary* de Gustave Flaubert qui ouvre la voie dans l'intrigue à la représentation synecdochique de l'intimité entre Emma et Léon². Lorsque Emma entame sa deuxième liaison, celle avec Léon, d'une manière euphémique, Flaubert ne relate pas leur rencontre amoureuse, mais suggère son accomplissement en donnant les détails précis de leur tour de ville en fiacre. Cette finesse stylistique caractérise toute son écriture, ainsi la vieille diligence appelée *L'Hirondelle* a un rôle symbolique dans la logique du texte. Elle peut être interprétée comme la figure de la volonté de départ constante d'Emma. Comme l'hirondelle s'envole, le désir d'Emma s'élance pour se détacher de Yonville, de son mari, de sa vie de famille de tous les jours. *L'Hirondelle* devient également la métaphore de l'éloignement déchirant de Léon et, plus tard dans l'histoire, des va-et-vient d'Emma quand elle devient déjà l'amante du jeune notaire³.

¹ « [...] divers types de phénomènes énonciatifs à étudier : en particulier les déictiques personnels et spatio-temporels, le discours rapporté, la polyphonie, [...] » (Maingueneau et Charaudeau 2002 : 231).

² « – Où Monsieur va-t-il ? demanda le cocher. / – Où vous voudrez ! dit Léon poussant Emma dans la voiture. Et la lourde machine se mit en route » (Flaubert 2013 : 304-305).

³ « L'Hirondelle est partie, en traînant après soi un long panache de poussière. C'était dans cette voiture jaune que Léon, si souvent, était revenu vers elle ; et par cette route là-bas qu'il était parti pour toujours ! » (Flaubert 2013 : 196-197).

Les récits de voyages de Jack Kerouac et Nicolas Bouvier, dans lesquels la présence de l'écrivain-voyageur ne dissimule pas l'aspect autobiographique, font de la voiture presque un personnage sans caractère, mais omniprésent dans les textes.

Par contre, dans le roman de Prudhomme, le voyage en voiture a une fonction narrative toute différente de celle que les lecteurs ont l'habitude de lui accorder. L'autostop est une soif incessante, sans la moindre possibilité de saturation, de contacts humains toujours renouvelés. Jamais avec les mêmes personnes. L'autostoppeur recherche dans ses traversées sans cesse recommencées le confinement intime avec les inconnus, comme s'il voulait prouver, et ceci ni par les paroles, ni par la force d'une argumentation puissamment développée, mais avec son comportement, son attitude qu'il est possible de se tourner l'un vers l'autre sans connaître préalablement l'autre personne.

Un jour il faudra que tu écrives sur les habitacles de voiture, il me disait en se tournant vers moi devant son fils, comme si la répartition des tâches entre nous devait éternellement être celle-là, lui vivre, moi écrire, cela inéluctablement, sans que jamais ni l'un ni l'autre échappe à son destin. Un jour il faudra que tu essaies de dire tout ce que ces intérieurs feutrés racontent sitôt qu'on y pénètre. L'habitacle et son occupant comme un monde éphémère, une parenthèse, une île. L'intimité soudain des corps, des manies, des gestes. La place prise par le moindre gargouillis, la moindre odeur immédiatement décelée par les deux nez placés en cohabitation. L'impossibilité d'échapper aux sens de l'autre. L'impossibilité symétrique de soustraire ses propres sens à la présence physique du voisin. Au volume de son corps. Chacun des deux passagers mis à nu. Prisonnier du même air confiné que son voisin (Prudhomme 2019 : 66-67).

L'autostoppeur n'est tenté ni par la voiture en tant que machine – il n'a même pas de voiture, ni par les attributs symboliques de la société contemporaine : fantasmes de consommation, virilité, puissance, vitesse⁴. Pour lui, l'autostop est une façon de saisir le monde, un vécu répétitif de rapports humains momentanés et juxtaposés. Et ainsi, c'est également une pensée singulière du temps et de l'espace. Suite à l'attitude de l'un des protagonistes, la narration a également une façon originale de traiter l'espace. Elle est proche du concept des hétérotopies développé par Michel Foucault en 1967. Selon Foucault, après l'obsession de la réflexion du XIX^e siècle pour tout ce qu'on peut conceptualiser de l'aspect temporel, par exemple le développement ou le passé historique, son époque est plutôt celle de l'espace (Foucault 1984 : 46).

Les grandes idées philosophiques, comme celle du progrès ou le sens de l'Histoire selon Voltaire (contestée, mais finalement juste repensée par Herder) au XVIII^e siècle ou l'évolutionnisme de Darwin au XIX^e siècle ont un aspect temporel, comme si l'Histoire était la vie d'un homme qui se développait à travers le temps. Contrairement à cela, selon Foucault, son époque est celle « de la juxtaposition, [celle] du proche et du lointain, du côte à côte, du dispersé. Nous sommes à un

⁴ Ces attributs apparaissent cependant constamment dans des films : road-movies (*Lolita*), courses folles (*Intouchables*), puissance et vitesse, virilité (*Taxi 1-6*).

moment où le monde s'éprouve, je crois, [...] comme un réseau qui relie des points et qui entrecroise son écheveau » (Foucault 1984 : 46).

La narration ôte le visage de l'un des protagonistes

Il faut noter que dans le roman de Prudhomme, le narrateur-écrivain, Sacha fait partie de l'histoire ; mais tandis que l'objet de son récit – tout comme l'autostoppeur – est nomade, en route, en voiture, lui, il est établi. Donc le point de vue, le regard du sujet de l'écriture, contrairement à ceux des récits de voyages modernes du XX^e siècle, est sédentaire⁵.

Sacha, écrivain d'une quarantaine d'années déménage de Paris vers le sud, dans la petite ville de V. Il découvre en quelques jours que son ancien ami et colocataire universitaire, qu'il avait perdu de vue il y a dix-sept ans, habite dans la ville avec sa compagne, Marie et son fils, Augustin. Par la suite Sacha commence à fréquenter la famille et ils retissent leur amitié. Sacha comprend petit à petit que son ami, ayant pourtant déjà son foyer familial, est incapable d'abandonner tout à fait sa vie d'autostoppeur. Il repart donc sur les routes de temps en temps pour quelques jours à chaque fois.

À sa question : Pourquoi. Pourquoi tu fais ça. J'ai repensé aux raisons que j'invoquais. Les mêmes que j'invoque toujours un peu pour moi-même quand j'essaie de m'expliquer tout ça. Le goût des rencontres. L'envie de connaître des gens. De voir du pays. D'aller traîner un peu mes guêtres ailleurs (Prudhomme 2019 : 84).

Sacha ne mentionne pas son ami par son prénom, parce que d'une part, le personnage fusionne entièrement avec son activité qui est son désir, son addiction, son péché, sa charité humanitaire, son offrande, mais en même temps cet état sans-nom fait que le lecteur est incapable d'interpréter son statut social, son caractère, son rôle dans l'intrigue. Il n'a pas de visage bien discernable.

Ses présences, ainsi que ses absences, restent ainsi mystérieuses, énigmatiques aussi bien à sa compagne qu'à Sacha et aux lecteurs. Sa figure opaque est la métaphore de l'errance. En tant que lecteurs, nous constatons l'omniprésence du personnage dans le texte. Il est présent même quand il est absent : il envoie des cartes postales, il téléphone, il poste des colis. Il est attendu, on parle de lui, en un mot, il n'est pas là, mais on l'aime, on vit pour lui, avec lui. Il est incompréhensible pour Sacha, parce que d'abord, il ne voit pas trop pourquoi l'autostoppeur s'étouffe dans sa vie, puisqu'il est aimé par Marie, charmante traductrice, et son fils de neuf ans, et il les aime également. Ensuite, il provoque l'indécision de Sacha : il va comprendre juste à la fin du livre que l'autostoppeur ne reviendra pas et désormais Marie l'aime lui, Sacha. Finalement, Marie aussi se lasse de l'accompagner dans l'absurdité de ses absences répétitives, pour elle, psychologiquement et mentalement de plus en plus insupportables.

⁵ « On écrit l'histoire, mais on l'a toujours écrite du point de vue des sédentaires, et au nom d'un appareil unitaire d'Etat, au moins possible même quand on parlait de nomades. Ce qui manque, c'est une Nomadologie, le contraire d'une histoire. » (Deleuze et Guattari 1980 : 32).

Ainsi, contrairement à Sacha et à Marie, l'autostoppeur reste une métaphore, celle du hasard, de l'adhésion aux quotidiens insécurisés, à un avenir incertain, à des rencontres risquées. Il devient, dans sa *dévisagéité*⁶, l'image même de l'errance, de l'écoute de l'instant, du « corps nomade »⁷ et en même temps l'écoute de l'autre, un comportement démodé de se tourner sans peur vers une personne inconnue.

[...] est-ce que c'est vraiment ça mon problème. On peut avoir envie de voir des gens qu'on aime, être impatient de les retrouver, ça oui. Mais désirer passer du temps avec des gens qu'on ne connaît même pas encore. Avoir envie de connaître des hommes et des femmes abstraites, sans visage encore, sans contours précis. De simples idées d'hommes et des femmes – est-ce que ça se peut vraiment (Prudhomme 2019 : 84).

Dans ce sens, il s'agit de la *dévisagéification*⁸ de ce personnage par rapport aux deux autres protagonistes, nommés : Sacha et Marie. Ces deux autres figures au prénom souffrent, fatiguent du comportement de l'autostoppeur, mais en même temps, ils sont profondément touchés et fortement gouvernés par le côté invisible, tropismique⁹ de son être. Et il cherche lui-même, en quittant sa famille, ce milieu dévisagéifié dans lequel il s'émerge. Ce changement, ce chemin intérieur du détachement de la visagéité rend le présupposé récit de voyage postmoderne soit une utopie, soit un conte profondément humain contre la société de consommation¹⁰. La voiture n'est plus un moyen de transport, elle n'est pas prise dans son utilité ; elle devient un signe, non pas celui de la richesse ou du prestige, mais de l'ouverture vers l'autre, de l'interdépendance.

La temporalité du récit

Nous proposons d'examiner d'abord le traitement de la temporalité dans le roman de Prudhomme. Il a une triple dimension temporelle. D'abord le narrateur-écrivain, Sacha raconte au passé composé sa vie quotidienne, puis il intercale dans son récit de chaque jour des bribes de textes divers qui ralentissent, voire arrêtent le récit : des

⁶ Et dans la même ligne de pensée : visage, visagéité, perte de visage (Deleuze et Guattari 1980 : 205-234).

⁷ « On sait les problèmes que les États ont toujours eu avec les « compagnonnages », les corps nomades ou itinérants du type maçons, charpentiers, forgerons [...] » (Deleuze et Guattari 1980 : 456) ; vs. « je travaillais depuis des années comme je le fais toujours plus ou moins aujourd'hui, charpentier ici et là, bricoleur à droite et à gauche, électricien quand il faut, plombier ou même jardinier si on me le demande [...] ». » (Prudhomme 2019 : 85) ; « Maintenant je suis à mon compte. Je fais tout, maçonnerie, carrelage, salle de bains, cuisine. Plus de patron sur le dos, c'est fini » (Prudhomme 2019 : 31).

⁸ « Cette machine est dite de visagéité parce qu'elle est production sociale de visage, parce qu'elle opère une visagéification de tout le corps, de ses entours et de ses objets, une paysagéification de tous les mondes et milieux. La déterritorialisation du corps implique une reterritorialisation sur le visage [...] » (Deleuze 1980 : 222).

⁹ « Ce qui m'intéresse, c'est de montrer les tropismes invisibles qui se produisent dans le personnage, qui le font agir, dont il est l'indispensable support » (Sarraute 1996 : 1653).

¹⁰ « Expliquons-nous : hors du champ de sa fonction objective, où il est irremplaçable, hors du champ de sa détonation, l'objet devient substituable de façon plus ou moins illimitée dans le champ des connotations, ou il prend valeur de signe. Ainsi la machine à laver sert comme ustensile et joue comme élément de confort, de prestige, etc. C'est proprement ce dernier champ qui est celui de la consommation » (Baudrillard 1970 : 106).

maximes, des souvenirs, des commentaires littéraires, une fable, etc. Et finalement, la troisième dimension temporelle du texte est marquée par l'émergence des dialogues narrativisés¹¹ où le narrateur-écrivain se recule pour donner la parole aux autres personnages et devient ainsi lui-même narrataire.

Le corpus du roman est précédé d'une devise qui dit beaucoup dès le début de la temporalité du texte : les versets du poète troubadour Bernard de Ventadour anticipent l'intrigue incertaine qui tourne plutôt en une juxtaposition d'événements sans vrai fil conducteur. La seule énergie motrice des personnages est le désir : « Le temps va et vient et vire / Par jours par mois et par années. / Moi je ne sais plus que dire : / J'ai toujours même désir » (Prudhomme 2019 : 3). Le lecteur a l'impression de lire l'histoire d'un triangle amoureux, mais les mots de la devise ne suggèrent pas une temporalité chronologique de la narration, d'une intrigue qui se construit sous l'effet de circonstances contraignantes ou grâce aux décisions des personnages. Les protagonistes ne sont pas les actants de leurs propres sorts ou n'accomplissent pas leurs destinées, mais ils existent dans un temps quasi présent, qui leur procure un arrière-plan flottant, ils sont mus par leurs sensations instantanées.

Le passé composé et très souvent le présent¹² sont, depuis le Nouveau Roman, les temps primordiaux utilisés dans les textes en prose. Roland Barthes remarque et interprète ce fait d'une façon suggestive :

[...] lorsque à l'intérieur de la narration, le passé simple est remplacé par des formes moins ornementales, plus fraîches, plus denses et plus proches de la parole (1e présent ou le passé composé), la Littérature devient dépositaire de l'épaisseur de l'existence, et non de sa signification. Séparés de l'Histoire, les actes ne le sont plus des personnes (Barthes 1953 : 29).

Ce qui rythme donc en premier lieu le texte, ce sont ces phrases courtes au passé composé ou à l'imparfait qui racontent le quotidien de Sacha à l'aide d'une narration à la première personne du singulier : « Je suis revenu. J'ai à nouveau regardé les murs immobiles, les rideaux immobiles, le lustre et la table immobiles. J'ai senti le bloc de silence entre les murs. J'ai écouté crisser le parquet sous mes pas. J'ai posé les courses près de l'évier » (Prudhomme 2019 : 8). Cette sorte de narration contribue au flottement des événements et au manque de leur succession sans constituer une vraie intrigue. Suite au côté habituel des événements racontés au passé composé, le lecteur est incapable d'établir la logique de récit, la suite temporelle des éléments :

¹¹ Dominique Maingueneau appelle cela polyphonie : « Le dialogue s'inscrit dans une double situation d'énonciation : dans la première, des personnages sont tour à tour énonciateur et coénonciateur des paroles échangées ; dans la seconde, le narrateur est énonciateur de l'ensemble de l'échange et le lecteur en est le coénonciateur » (Maingueneau et Philippe 1997 : 86).

¹² Le narrateur-écrivain, Sacha rédige au passé composé, mais il relate le temps présent de la naissance de son roman et de sa nouvelle relation amoureuse. « Le romancier Claude Simon, dans son discours de réception du prix Nobel de littérature, évoque le trouble magma d'émotions, de souvenirs, d'images qui se trouvent en lui lorsqu'il est devant sa page blanche. Ce magma constitue, avec la langue, le seul bagage de l'écrivain : c'est que l'on écrit (ou ne décrit) jamais quelque chose qui s'est passé avant le travail d'écrire, mais bien ce qui se produit [...] au cours de ce travail, au présent de celui-ci. Pour Claude Simon, l'écriture n'a qu'un seul temps, le présent » (Kaempfer et Micheli 2005).

ils sont posés comme décors par le narrateur. Ce qui marque le changement, c'est que la succession de ces moments présents racontés au passé composé parle de plus en plus de la vie en commun de Sacha avec Marie et Augustin et de moins en moins de celle de Sacha seul. Pour donner un exemple du roman : il paraît, si on lit le texte en tant que récit d'événements successifs, que Sacha, pendant les absences de l'autostoppeur, prend au fur et à mesure sa place dans sa famille. Cependant, si on ne se concentre pas sur l'histoire mais sur la manière de raconter du narrateur-écrivain, il est évident que ce changement qui touche la vie de tous les trois protagonistes n'est pas inséré dans une suite d'épisodes, mais se fait petit à petit, presque imperceptiblement, presque en dehors de la narration.

Les deux protagonistes masculins, l'autostoppeur et Sacha ont plusieurs tête-à-tête. L'autostoppeur profite de la présence d'un confident compréhensif qui lui manquait jusqu'ici. Lors de ces dialogues, l'autostoppeur raconte ses rencontres sur les routes et montre à Sacha les photos qu'il fait des conducteurs. Pourtant, ce qui change le plus leur rapport et leur rapport de tous les deux à la compagne de l'autostoppeur, à Marie et également à eux-mêmes, ce n'est pas leurs actes ou leurs décisions, qui feraient partie d'une intrigue. Mais c'est que l'autostoppeur dévoile de plus en plus souvent à Sacha son plaisir de faire de l'autostop et pour ainsi dire sa « philosophie d'autostoppeur ». Le fait d'en parler, de révéler ses attirances, d'en peindre les bonheurs, de partager ses idées sur ses valeurs lui rend évident et surtout indépassable par n'importe quelle autre valeur la sensation positive de l'autostop jusqu'ici, jusqu'à l'arrivée de son ancien ami enfouie, tue, solitaire. Ainsi, leurs vies changent : l'autostoppeur part de plus en plus souvent et Sacha passe de plus en plus de temps avec sa famille. Mais ce changement progressif, est sans réelle causalité, ni fin qui insinuerait une histoire logiquement, linéairement développée.

En deuxième lieu, pour éclairer une autre dimension du temps de l'œuvre, on a l'impression que Sacha, même s'il ne nie pas le temps, retient systématiquement son passage, son écoulement. En tant qu'écrivain-narrateur, il raconte donc sa façon de vivre chaque jour (d'abord seul, puis quotidiennement de plus en plus relié à Marie) et, à part ces bribes de récits plutôt insignifiants, il juxtapose les types de textes évoquant la profondeur des moments. C'est peut-être parce qu'il vit dans l'incertitude constante, il ignore, presque tout au long du texte, si l'autostoppeur reviendra pour de vrai ou Marie l'aime et veut vivre avec lui pour de vrai. Pour oublier le temps, il saute, se plonge dans l'instant présent raconté au passé composé et retrace ses ramifications, fait apparaître la complexité de ses sensations.

Quels sont ces types de textes qui suspendent le récit, ne le laissent pas avancer ? Une fable de La Fontaine, *Le pot de terre et le pot de fer* (Prudhomme 2019 : 11), les discours rapportés des pensées du narrateur-écrivain (Prudhomme 2019 : 13-17), le récit intercalé du voyage en train du narrateur-écrivain qu'il fait sans cause et sans fin, ses réflexions sur les sans-abri à la gare ou l'évocation de ses souvenirs d'années passées sur les routes en tant qu'autostoppeur lui aussi (Prudhomme 2019 : 58-60). Encore des réflexions, sur le fait d'être âgé de la quarantaine (Prudhomme 2019 : 4, 14, 20, 23, 60), son interprétation, son commentaire du comportement de l'autostoppeur (Prudhomme 2019 : 75-76), des maximes, comme par exemple : « Le monde se divise en deux catégories. Ceux qui partent. Et ceux

qui restent » (Prudhomme 2019 : 89). Son commentaire littéraire du roman intitulé *Les prétendant* de Marco Lodoli¹³ et de sa traduction.

Ces différents types de textes ont la double fonction d'adoucir le cours des événements, de rendre larges et profonds les instants qui construisent le présent raconté des personnages, et en même temps servent d'analepses ou prolepses tour à tour, éclairant à chaque fois d'autres aspects de ce que le lecteur sait déjà. Ses associations d'idées montrent les sensations, les sentiments, les événements dans leur complexité.

La dernière dimension temporelle est le présent des dialogues narrativisés. Les dialogues ne diffèrent pas de la narration, il n'y a pas de tirets, et le lecteur doit présumer d'après le contexte qui vient de prendre la parole. Les énoncés des personnages s'entremêlent alors même au niveau typographique à la narration. L'extrait suivant est tiré de la scène où Sacha conduit l'autostoppeur en voiture à l'extérieur de la ville pour qu'il puisse plus facilement se mettre en route. C'est un épisode important dans la structure du roman, car quand Sacha « prend » l'autostoppeur dans sa voiture, ils se trouvent exactement dans la situation que l'autostoppeur recherche dans la vie : être proche, présent à autrui dans son intimité personnelle. Néanmoins, dans ce cas, il ne s'agit pas d'une personne inconnue, mais de son ami le plus proche. Et d'autre part, cette discussion est importante, parce qu'elle thématise discrètement le changement au niveau de la famille, le remplacement successif du père.

J'ai réalisé ce fait étrange : qu'il nous avait fallu venir jusque-là, autour de cette table étroite d'une cafétéria d'aire d'autoroute, pour réussir à parler comme nous n'avions jamais parlé.

Je lui ai demandé s'il ne fallait pas qu'il y aille. Avec cette foutue nuit qui tombait à 17 heures.

Il m'a regardé.

T'es pressé que je parte.

Je dis ça pour toi. Si tu veux être en Normandie ce soir il y a de la route.

Il a souri.

Je vais y aller t'inquiète (Prudhomme 2019 : 86).

Comme on peut le voir, le dialogue n'entrecoupe pas la narration, ces énoncés en font partie. Cela souligne d'abord que chaque personnage, ayant sa voix narrative, son point de vue, « raconte » aussi bien que Sacha. Ils relatent leurs vies, expriment leurs sentiments, commentent les événements aux aspects très personnels. Ce ne sont pas leurs paroles qui sont « citées » par le narrateur-écrivain en tant que dialogues ou discours rapporté pour assurer l'optique préliminaire, démesurée du narrateur-écrivain. Mais les trois personnages presque divisent entre eux l'histoire et la perspective de chacun se révèle d'une importance égalitaire. À plusieurs reprises, l'autostoppeur et Marie prennent la parole longuement, comme s'ils devenaient eux-mêmes narrateurs. Ces dialogues narrativisés montrent bien que les paroles du

¹³ Marco Lodoli est un auteur italien. Dans le roman de Prudhomme, Marie, traductrice, travaille de l'italien, et le plus souvent sur les romans de Lodoli (Prudhomme 2019 : 90-93).

narrateur-écrivain sont juxtaposées à celles des deux autres personnages principaux, et en même temps soulignent l'importance du temps présent des dialogues.

Les fonctions de l'espace et la voiture comme hétérotopie

L'espace apparaît dans le texte aussi bien sous trois angles que la temporalité. D'abord, les personnages vivent dans une petite ville du sud de la France qui s'appelle V. Elle donne le décor de leur vie quotidienne : c'est un endroit périphérique par rapport à la capitale, ce qui présuppose une certaine douceur dans les rapports humains. La ville est aussi bien sans nom que l'autostoppeur. Ensuite, nous voyons les bribes, les fragments de la carte du territoire de la France par les traversés de l'autostoppeur. Au début du roman, il part en autostop pour rejoindre les grandes autoroutes nationales, puis il commence à préférer les petits chemins villageois. Finalement, il se met en route pour retrouver des villages à cause du sens de leurs noms.

Parfois il écrivait juste : Je vous embrasse. Je vous aime. Cela et rien d'autre que le nom du village où il était, que nous tournions et retournions en tous sens pour tenter d'y voir un sens : Soupir. Survie. Mer. Port. Trêve. Simple. Les Rousses. Abondant. Vif. Bizou. Forcé. Les Chéris. Le Palais. Marquise. Réveil. Lama. La Ville. Luxé. Allègre (Prudhomme 2019 : 120).

Ces chemins qui se rencontrent et qui se séparent – tout comme le titre – représentent les routes de façon métaphorique¹⁴ : nos destinées qui se rencontrent et puis divergent, notre passage sur terre, notre cheminement vers l'âge adulte, la sagesse, vers la compréhension d'autrui.

La troisième fonction de l'espace est liée au désir de l'autostoppeur : connaître les gens, avoir accès au mystère des autres grâce au confinement avec eux dans l'habitacle de leur voiture.

L'automobiliste et l'autostoppeur à partir de ce moment liés. Traversés par cette même pensée : tout à l'heure, dans quelques minutes à peine, nous serons assis côte à côte dans le même habitacle, nous nous parlerons, nous nous raconterons mutuellement nos journées, échangerons nos vues sur la vie, en saurons plus l'un sur l'autre que n'en savent certains de nos amis les plus proches (Prudhomme 2019 : 65).

Dans ce cas, l'intérieur de la voiture fonctionne comme une hétérotopie. Foucault, dans son essai, arrive à ce terme après avoir expliqué trois autres. La localisation est l'espace privilégié du Moyen Âge où l'homme a cherché « un ensemble hiérarchisé

¹⁴ C'est une métaphore riche en interprétations possibles. Sacha, le personnage sédentaire symbolise l'écriture dans ce texte, et l'autostoppeur la liberté et la violence du départ, de l'errance. « Écrire n'a rien à voir avec signifier, mais avec arpenter, cartographier, même des contrées à venir. » ; « C'est une affaire de cartographie. Elles (les lignes) nous composent, comme elles composent notre carte. Elles se transforment, et peuvent même passer l'une dans l'autre. Rhizome. À coup sûr elles n'ont rien à voir avec le langage, c'est au contraire le langage qui doit les suivre, c'est l'écriture qui doit s'en nourrir entre ses propres lignes » (Deleuze et Guattari 1980 : 11, 248).

de lieux » (Foucault 1984 : 46) (paradis / enfer). « Cet espace de localisation s'est ouvert avec Galilée¹⁵ » lorsqu'il a « constitué un espace infini, et infiniment ouvert [...] Autrement dit, à partir de Galilée, à partir du XVII^e siècle, l'étendue se substitue à la localisation. » (Foucault 1984 : 46) Dans la réflexion de Foucault, à ces deux termes se substituent de nos jours celui de *l'emplacement*.

L'emplacement est défini par les relations de voisinage entre points ou éléments ; formellement, on peut les décrire comme des séries, des arbres, des treillis. D'autre part, on sait l'importance des problèmes d'emplacement dans la technique contemporaine : stockage de l'information ou des résultats partiels d'un calcul dans la mémoire d'une machine, circulation d'éléments discrets, à sortie aléatoire (comme tout simplement les automobiles ou après tous les sons sur une ligne téléphonique), repérage d'éléments, marqués ou codés, à l'intérieur d'un ensemble qui est soit réparti au hasard, soit classé dans un classement univoque, soit classé selon un classement plurivoque, etc. (Foucault 1984 : 46).

L'espace de notre temps est donc caractérisé par la juxtaposition d'éléments mis côte à côte souvent par hasard, que l'on essaie d'organiser, et tour à tour de réorganiser selon une logique plurivoque. L'utopie est soit notre monde, mais dans son état idéal ; soit un autre monde aussi idéal, mais justement pour être le contraire du nôtre. Contrairement à *cet emplacement* irréel, il y a les lieux réels, effectifs qui sont des « utopies effectivement réalisées » (Foucault 1984 : 47) : les hétérotopies. Ce sont, avec des termes de Foucault, des « hors lieux localisables ». Il en donne également des exemples : les collèges de garçon qui assurent aux familles que les adolescents vivent leurs premiers pas vers une sexualité adulte dans un établissement loin de la famille. Ou, selon son interprétation, les hôtels ont une fonction hétérotopique quand ils servent à héberger les jeunes en voyage de noces.

Les hétérotopies sont liées, le plus souvent, à des découpages du temps, c'est-à-dire qu'elles ouvrent sur ce qu'on pourrait appeler, par pure symétrie, des hétérochronies ; l'hétérotopie se met à fonctionner à plein lorsque les hommes se trouvent dans une sorte de rupture absolue avec leur temps traditionnel. (Foucault 1984 : 48).

Arrêter le temps, se blottir dans le moment présent, ce rôle de l'hétérotopie est théoriquement lié au modernisme, dans lequel l'espace du dedans, la psyché, la pensée, l'idéologie, les sensations deviennent plus accentuées que l'espace du dehors. Dans le roman de Prudhomme, l'habacle de voiture est ce lieu privilégié, dans l'optique de l'autostoppeur, qui sert à lui et au conducteur d'accéder à l'énigme de l'autre, de rompre l'opacité des rapports humains.

Le comportement présenté dans le roman est d'abord démodé, presque « hors du temps », car cette disponibilité au hasard, cette soif de vraies rencontres qui ne se font pas, qui ne se passent pas virtuellement, sur les réseaux sociaux, mais en per-

¹⁵ Italo Calvino fait l'éloge de Galilée non seulement en tant que scientifique, mais aussi en tant qu'auteur littéraire : « Le regard sur le monde du Galilée scientifique est nourri de culture littéraire. Si bien que nous pouvons dessiner une ligne Arioste-Galilée-Leopardi comme une des plus importantes lignes de force de notre littérature » (Calvino 1984 : 26).

sonne, ces expériences réelles de partages au lieu de la peur quotidienne vont à contre-courant. Deuxièmement, bien que le texte se serve d'une quantité d'effets de réel, le caractère sans nom de l'autostoppeur suggère que le roman a un côté « conte de fée », « utopie ». Ce personnage impersonnel, sans visage, qui recherche l'espace hétérotopique des habitacles de voiture avec des personnes inconnues, et qui reste complètement en dehors des événements pragmatiques qui touchent sa vie familiale, est presque comme un ange sans corps et sang qui flotte au-dessus des autres protagonistes. Pour tirer un exemple du texte : la clôture du roman est finalement un vaste pique-nique, un week-end organisé par lui pour les personnes qui l'ont au moins une fois pris dans leurs voitures. Un événement par lui, mais sans lui, car il n'y est pas allé.

Conclusion

Pour conclure, les personnages du roman se divisent en deux parties : ceux portant prénoms sont sédentaires, ont une vie quotidienne qui est présentée dans son devenir. Le troisième personnage sans nom est la figure clé du texte, il représente le mouvement, l'errance, le départ, les rapports humains vifs et frais. La structure énonciative temps-espace suit la répartition des personnages : le temps du texte est un temps présent rapporté au passé composé, recoupé en maints morceaux par divers textes épisodiques. Les dialogues narrativisés ont un effet de réel en donnant à chaque personnage la parole narrative et rendent l'écrivain-narrateur parfois lui-même narrataire. Et, finalement, l'énonciation spatiale est caractérisée par la présentation de la vie sans nom de Sacha et de Marie et la démonstration de la vie nomade, sur les routes de l'autostoppeur. Ce qui est pourtant l'élément clé de l'interprétation du roman, c'est l'habitacle de la voiture en tant qu'hétérotopie. Le personnage dévisagé concentre toutes ses forces, sensations et sentiments pour être enfermé avec les inconnus dans leurs voitures.

Selon une idée reçue répandue, la voiture est un objet prestigieux, et les contacts humains se font sur les réseaux sociaux. Ayant analysé la structure énonciative personnages-temps-espace de *Par les routes* de Sylvain Prudhomme, on constate que ce texte parvient tout de même à créer un contraste évident par rapport aux idées auxquelles nous nous sommes tellement habituées que nous pouvons difficilement nous en défaire. Ce roman solaire nous y incite, sans pour autant porter des jugements ou être ouvertement contestataire.

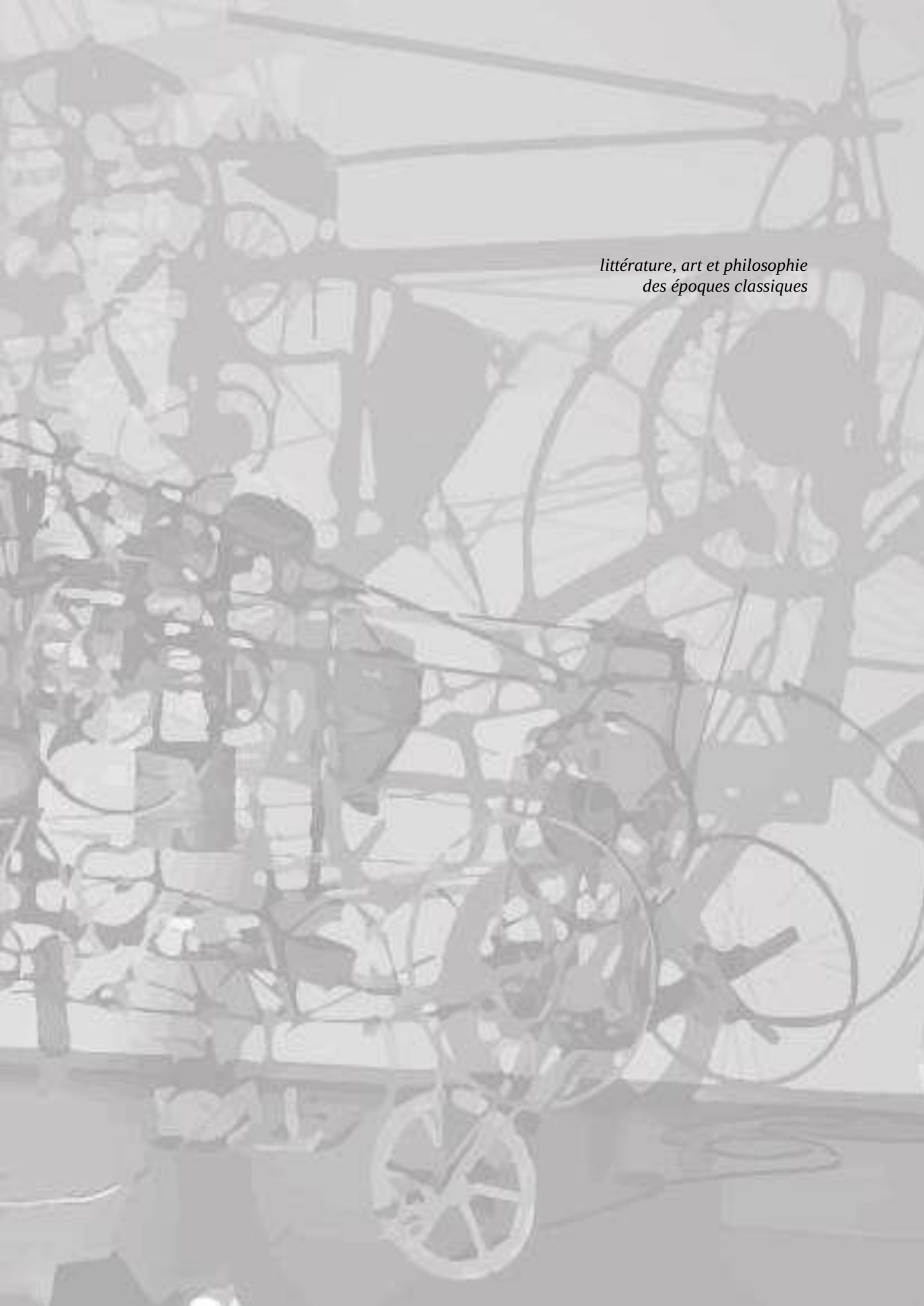
GROUPE DE RECHERCHE « GRALPHI », UNIVERSITÉ DE SZEGED
chercheuse associée
 lombariza@gmail.com

BIBLIOGRAPHIE

- BARTHES, Roland (1957). *Mythologies*, Paris : Éditions du Seuil.
- BARTHES, Roland (1972). « L'écriture du roman », *Le degré zéro de l'écriture*, Paris : Éditions du Seuil, 27-34.
- BAUDRILLARD, Jean (1970). *La société de consommation. Ses mythes, ses structures*, Paris : Édition Denoël.
- BOUVIER, Nicolas (1962). *L'usage du monde*, Paris : René Julliard Éditeur.
- CALVINO, Italo (1984). *La machine littérature*, Paris : Seuil, traduit de l'italien par Michel Orcel et François Wahl.
- DELEUZE, Gilles, Félix GUATTARI (1980). *Mille plateaux. Capitalisme et Schizophrénie II*, Paris : Les Éditions de Minuit.
- FLAUBERT, Gustave (2013). *Madame Bovary*, Paris : Gallimard.
- FOUCAULT, Michel (1984). « Des espaces autres » – conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967, *Architecture, Mouvement, Continuité*, n° 5, 46-49.
- JOLY, Raymond (2004). « L'écrivain rival de ses personnages : Marivaux, La Voiture embourbée », *Lumen*, Vol. n° 23, 205-219, [En ligne] <https://www.erudit.org/en/journals/lumen/2004-v23-lumen0265/1012195ar/>. Consulté le 17 août 2021.
- KAEMPFER, Jean et Raphaël MICHELI (2005). « La temporalité narrative », *Méthodes et problèmes*, Genève : Département de français moderne, [En ligne] <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/tnarrative/>, Consulté le 10 avril 2021.
- KEROUAC, Jack (1976). *Sur la route*, Paris : Folio.
- MAINGUENEAU, Dominique et Gilles PHILIPPE (1997). « La polyphonie (Sarraute) », *Exercice de linguistique pour le texte littéraire*, Paris : Armand Colin, 83-89.
- MAINGUENEAU, Dominique et Patrick CHARAUDEAU (2002). « L'énonciation », *Dictionnaire d'analyse de discours*, Paris : Seuil, 228-231.
- PRUDHOMME, Sylvain (2019). *Par les routes*, Paris : Gallimard.

RICHEUX, Marie (2019). *Par les temps qui courent. Sylvain Prudhomme : Nous avons tous en nous l'envie d'errance, mais aussi l'envie d'approfondissement*, [En ligne] <https://www.franceculture.fr/emissions/par-les-temps-qui-courent/fabio-viscogliosi>. Consulté le 31 mars 2021.

SARRAUTE, Nathalie (1996). « Roman et réalité », *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard.



*littérature, art et philosophie
des époques classiques*

De *L'Homme-machine* à *L'Homme plus que machine* : genèse d'une supercherie philosophique

Introduction

Si Julien Offray de la Mettrie n'appartient pas aux philosophes « vedettes » du XVIII^e siècle, tels que Voltaire, Rousseau, Montesquieu, Buffon ou Diderot, sa philosophie est pourtant bien plus complexe qu'il ne semble de prime abord : on ne pourrait guère la qualifier tout simplement de « matérialiste mécanique ».

À vrai dire, La Mettrie avait une personnalité beaucoup plus complexe, voire plus énigmatique que ses contemporains ne le pensaient. Ce qu'ils prenaient à tort pour sa véritable physionomie était pour la plupart une sorte de caricature créée par lui-même. Dans sa vie, aussi bien que souvent dans ses écrits, il avait une forte prédilection pour les supercheries bien élaborées (Vartanian 1960 : 9)¹.

Mais on pourrait également citer un auteur français qui décrit en ces termes de La Mettrie : « Dans son œuvre désordonnée et souvent contradictoire, deux convictions, seules sont inébranlables : le matérialisme et l'athéisme. Pour le reste, sa pensée est plus véhémente que claire » (Roger 1963 : 488). Sa hardiesse philosophique, son courage à soutenir ses idées souvent révolutionnaires lui ont valu de nombreux ennemis, « il fut toujours jugé quelque peu compromettant dans la société des philosophes » (Bréhier 1981 : 389).

Il s'agira d'examiner dans cet article – respectant la thématique du recueil « homme et machine » – l'ouvrage principal de La Mettrie, *L'Homme-machine* (1747), ainsi que la prétendue réfutation de ce texte, *L'homme plus que machine*, publié en 1751 dont l'attribution reste l'objet de controverses passionnantes même de nos jours.

Bref aperçu de la vie de La Mettrie

Julien Offray de La Mettrie est né le 25 décembre 1709 – d'après d'autres biographes le 19 décembre (Vartanian 1960 : 1 ; Schuchter 2018 : 27) ou le 23 novembre (La Mettrie 2016) – à Saint-Malo. Son père était un négociant aisé qui a fait donner à son fils une éducation solide, d'abord à Coutances et à Caen, puis à Paris. Son père le destine à l'état ecclésiastique, mais le jeune Julien s'intéresse plutôt à la physique, à l'étude de l'anatomie et de la dissection. Ses maîtres découv-

¹ « Actually La Mettrie's was a far more complex, not to say enigmatic, personality than his contemporaries realized. What they mistook for his true physiognomy was in large part a caricature of his own making. In his life, as often enough in his writings, he showed a strong predilection for the well elaborated hoax » (Vartanian 1960 : 9).

rent très tôt son esprit vif et critique. Il fait des études de médecine aux universités de Paris et de Reims, et c'est à Reims qu'il obtient le bonnet de docteur en médecine en 1733. Peu après il part pour Leyde où enseignait Hermann Boerhaave, un des plus grands médecins de l'époque, partisan du mécanisme dans l'explication du fonctionnement du corps humain. La Mettrie s'enthousiasme pour Boerhaave, il fait toute une série de traductions des ouvrages de son maître, espérant ainsi introduire une meilleure méthode dans la médecine française, alors en retard sur celle d'Angleterre, des Pays-Bas et de l'Allemagne.

Cela peut paraître surprenant, mais même de nos jours, il n'existe toujours pas de liste définitive et exhaustive des ouvrages médicaux et philosophiques de La Mettrie. Vouloir composer la liste complète de ses œuvres serait une entreprise futile et vouée à l'échec, car tous ses ouvrages philosophiques ou polémiques étaient anonymes ou publiés sous un pseudonyme : « Il prenait un plaisir inlassable à remanier et refondre ses écrits, et n'hésitait pas à reprendre dans l'un des passages entiers d'un autre » (Thomson 1987 : 17-18).

En 1734, il rentre dans sa ville natale où, pendant huit ans, tout en pratiquant sa profession de médecin, il traduit et commente les ouvrages médicaux de Boerhaave. En 1742, il part pour Paris, et c'est au titre de médecin aux gardes françaises qu'il assiste à la guerre de succession d'Autriche, à la bataille de Dettingen, au siège de Fribourg et à Fontenoy. En 1744, au siège de Fribourg, il est atteint d'une fièvre chaude qui lui rend possible d'étudier la maladie en s'observant lui-même. Il arrive à la conclusion que la pensée n'est que le résultat d'organisation de notre corps, et que ce n'est pas l'esprit qui gouverne le corps, mais inversement : l'âme est sous la souveraineté du corps et les maladies du corps peuvent provoquer de graves troubles dans le fonctionnement de l'esprit. En 1745, il développe ses idées dans l'*Histoire naturelle de l'âme* (publiée plus tard sous le titre de *Traité de l'âme*) qui est un essai d'explication par la physiologie des fonctions intellectuelles².

La publication de l'*Histoire naturelle de l'âme* soulève une tempête de protestations, lors de laquelle tous les dévots se déchaînent contre lui. La Mettrie connaît alors une véritable persécution. Devant la coalition du clergé et des envieux, il décide de quitter le régiment des gardes. C'est à Leyde qu'il écrit *L'Homme-machine*, le plus hardi de ses ouvrages, qui paraît sans nom d'auteur chez Elie Luzac en 1747. Une haine farouche s'élève immédiatement dans les milieux ecclésiastiques de Leyde, mais ces polémiques ne font qu'augmenter le bruit autour de La Mettrie. On le lit partout ; nombreux sont ceux qui admirent sa pénétration, sa méthode rigoureusement rationnelle, son courage de s'attaquer à des questions épineuses, sa manière d'étayer ses idées souvent sur des faits d'expérience personnelle et, surtout, son style ironique, incisif et aussi éloigné que possible de la pesanteur du

² « Les mathématiques et la physique mathématique perdent leurs positions centrales et sont remplacées, chez les fondateurs de la doctrine matérialiste, par la biologie et la physiologie générale. La Mettrie part d'observations médicales. [...] L'analyse doit aller plus loin et chercher la *cause* de la sensation. Et celle-ci ne se trouve nulle part ailleurs que dans notre organisation physique. Ainsi, le fondement de la philosophie ne réside plus dans l'analyse des sensations, mais dans l'histoire naturelle, dans la physiologie et la médecine » (Cassirer 1966 : 94).

style de la dissertation. Dévots et médecins se retrouvent unis pour le persécuter, sa vie même est en danger. Il doit se sauver et, grâce à un libraire ami, en 1746, il franchit la frontière hollandaise.

C'est alors que Frédéric le Grand, roi de Prusse lui offre à sa cour asile et protection. La Mettrie arrive à Berlin en février 1748, se lie d'amitié avec « le roi philosophe », qui lui fait connaître les personnages célèbres de sa cour royale (dont Voltaire et Diderot), le fait élire membre de l'Académie royale de Berlin et lui accorde le titre de *lecteur et médecin ordinaire de Sa Majesté*. À la cour de Frédéric II, La Mettrie trouve enfin la tranquillité, l'estime et la liberté de s'exprimer sur des sujets qui ne cessaient de le préoccuper. C'est à ce moment qu'il publie plusieurs ouvrages importants dans lesquels il expose ses conceptions morales (*L'Anti-Sénèque* ou *Discours sur le bonheur* en 1748, *Le Système d'Épicure* en 1750, *L'Art de jouir* en 1751). Malheureusement, cette période heureuse n'a pu durer longtemps. Invité par Mylord Tyrconnel, ambassadeur de France à Berlin, pour assister à un dîner, il mange trop d'un pâté de faisan aux truffes corrompues qui lui cause une indigestion très grave dont il meurt le 11 novembre 1751. Il n'avait que 41 ans.

Deux ouvrages bouleversants : L'Homme-machine et L'Homme plus que machine

À cause de la littérature critique toujours croissante consacrée à l'analyse de l'œuvre de La Mettrie, nous nous bornerons ici à la présentation de sa conception concernant la *machine*, développée dans *L'Homme-machine*. Nous examinerons ensuite la « réfutation » de cette œuvre qui, au moins d'après son titre (*L'Homme plus que machine*), pourrait légitimement être considérée comme la contestation des pensées développées dans *L'Homme-machine* et qui, comme son sous-titre l'annonce, « sert à réfuter les principaux arguments, sur lesquels on fonde le *Materialisme* ».

La parution de *L'Homme-machine* a fait scandale dans les milieux ecclésiastiques de Leyde. Calvinistes, catholiques et luthériens, oubliant leurs disputes théologiques, ont uni leurs forces contre l'ennemi commun, « le sacré athée libertin ».

Le titre provocateur, tiré de la théorie des animaux-machines de Descartes, la thèse principale rejetant le dualisme cartésien et la conclusion radicale – les hommes comme tous les animaux ne sont que matière – sont tout ce que l'on retiendra de l'auteur, surnommé dès lors M. Machine (La Mettrie 2004b : 7).

Malgré son prix relativement élevé, le livre a connu un énorme succès dans toute l'Europe. On le propageait clandestinement, il était souvent copié à la main. Mais pourquoi cet ouvrage a-t-il provoqué un si grand bouleversement ? Quelles étaient les pensées qui ont suscité l'acharnement et la haine des milieux ecclésiastiques de l'époque ? Pourquoi voulait-on le brûler ? Pour répondre à ces questions, nous résumons brièvement la conception de La Mettrie sur la machine, tout en essayant de montrer en quel sens il conçoit l'homme comme une machine, et de quelle machine parle-t-il dans ses pensées philosophiques.

Au centre de la philosophie de La Mettrie se trouve le problème de l'âme dont la nature, pour lui qui était médecin par formation, est absolument obscure et

insaisissable. Ses idées relatives à l'âme sont développées plus en détail dans son *Traité de l'âme*, mais il y retourne aussi au début de *L'Homme-machine* où il écrit : « Je réduis à deux les systèmes des philosophes sur l'âme de l'homme. Le premier, et le plus ancien, est le système du matérialisme ; le second est celui du spiritualisme » (La Mettrie 2004a : 43). Il déclare que « les leibniziens, ainsi que Descartes et tous les cartésiens tous ont fait la même faute : ils ont admis deux substances distinctes dans l'homme, comme s'ils les avaient vues et bien comptées ». Pour lui, la supposition de l'existence de l'âme n'est qu'une « hypothèse inintelligible », car « comment peut-on définir un être dont la nature nous est absolument inconnue ? » (La Mettrie 2004a : 44). Une trentaine de pages plus loin, il s'exprime plus explicitement : « L'âme n'est donc qu'un vain terme dont on n'a point d'idée, et dont un bon esprit ne doit se servir que pour nommer la partie qui pense en nous » (La Mettrie 2004a : 70). Il ne faut pas perdre de vue que La Mettrie n'est pas un philosophe professionnel, mais un médecin praticien, et derrière ses pensées philosophiques se cache toujours un point de vue médical :

C'était donc en médecin qu'il entreprenait de démontrer que l'être humain est purement matériel ; que toutes les facultés y compris l'intelligence, s'expliquent par la seule matière en mouvement. Ceci implique bien sûr qu'il n'existe ni âme spirituelle et immortelle, ni Dieu. Mais ce dernier ne le préoccupait guère, il se souciait peu des démonstrations de l'existence de Dieu, ni de polémiques antireligieuses. Tout simplement il n'y avait pas de place pour Dieu dans sa conception du monde (Thomson 1986 : 21).³

Un médecin s'occupe du corps (malade), il fait tout son possible pour le guérir, pour lui, c'est le point de départ. La relation entre corps et âme reste un mystère indéchiffrable à ses yeux. Aussi La Mettrie a-t-il plus d'estime pour les médecins que pour les philosophes. C'est sur la base de sa propre maladie qu'il arrive à la conclusion suivante : « Les divers états de l'âme sont donc toujours corrélatifs à ceux du corps » (La Mettrie 2004a : 51). L'âme, indépendamment de ce qu'on en pense, n'est pas visible, ainsi, La Mettrie est d'avis que soit tous les êtres animés ont une âme, soit tous en sont privés. Suivant cette conception, l'homme est aussi une machine, certes, une machine beaucoup plus subtile et plus compliquée qu'un animal, mais il est pourtant un appareil, une structure : « Le corps humain est une machine qui monte elle-même ses ressorts, vivante image du mouvement perpétuel. [...] Tout dépend de la manière dont notre machine est montée » (La Mettrie 2004a : 48-49). Machine, appareil, mouvement, fonctionnement ? Tous ces noms appartiennent au même champ notionnel, ce qui n'est point étonnant. En effet, le XVIII^e siècle est l'époque de l'essor et de l'épanouissement de la mécanique en France et aussi dans toute l'Europe. Le continent est envahi de machines et d'automates mécaniques mouvants, ambulants, jouant, chantant, imitant parfaite-

³ « C'est par sa profession, la médecine et, en général, par les sciences de la nature que La Mettrie est venu au matérialisme » (La Mettrie 1951 : 22).

ment les actions humaines. Il suffit de penser aux automates créés avec beaucoup d'invention par Jacques Vaucanson (*Le Flûteur* et son *Canard mécanique*).

D'après la conception de La Mettrie, « le corps humain est une horloge immense et construite avec d'artifice et d'habileté » (La Mettrie 2004a : 79). Il définit l'être humain de la façon suivante : « Être machine, sentir, penser, savoir distinguer le bien du mal comme le bleu du jaune, en un mot être né avec de l'intelligence et un instinct sur la morale et n'être qu'un animal » (La Mettrie 2004a : 80).

Par la suite, nous allons examiner comment l'auteur de *L'Homme plus que machine* réfute les idées de La Mettrie. Par ailleurs, la parution de cet ouvrage n'a guère été moins entourée de mystère que celle de *L'Homme-machine*. L'attribution de ce texte reste toujours obscure et énigmatique, faisant l'objet de sérieuses controverses jusqu'à maintenant. Sur le frontispice de l'ouvrage figure le nom de l'auteur, Elie Luzac, qui était l'éditeur de *L'Homme-machine*. Alors que certains critiques (p. ex. Markovits 1987) avancent un grand nombre de preuves convaincantes en faveur de l'attribution de ce texte à La Mettrie, d'autres chercheurs dont la traductrice américaine des œuvres philosophiques de La Mettrie, Ann Thomson, affirment que l'auteur de ce texte doit être Elie Luzac. Aussi déclare-t-elle fermement : « Le consensus d'opinion chez les critiques qui se sont penchés sur la question est que ce texte est de Luzac lui-même. Il ne faut donc pas le mettre au compte de notre auteur » (Thomson 1987 : 17). Aram Vartanian, l'auteur de l'édition critique américaine de *L'Homme-machine*, partage aussi cette opinion (Vartanian 1960 : 105)⁴.

Il est surprenant de voir que l'édition de 2004 des *Œuvres philosophiques* de La Mettrie (La Mettrie 2004a) ne contient pas non plus ce texte. L'éditeur en donne l'explication suivante : « *L'Homme plus que machine*, ni par le style, ni surtout par le contenu (même en tenant compte du procédé d'ironie souvent employé par l'auteur) ne semble être de La Mettrie, mais bien plus d'un adversaire déiste ». Ensuite, nous avons une liste non-exhaustive d'ouvrages où l'attribution de ce texte à La Mettrie est soit admise, soit discutée. La proportion est de 50-50 pour cent, mais il faut noter qu'une récente édition du texte de *L'Homme plus que machine*, dans la présentation de Lydie Vaucouleur, nomme explicitement La Mettrie comme auteur de cette œuvre (La Mettrie 2004b).

Il est tout de même regrettable que tous ces critiques savants et compétents semblent ignorer la personnalité curieuse et controversée de La Mettrie. Pourtant, l'idée d'écrire la réfutation de son propre ouvrage est absolument conciliable avec le caractère extravagant et provocateur de La Mettrie. (Décider si cet ouvrage peut vraiment être considéré comme la réfutation de *L'Homme-machine* est une question à laquelle nous reviendrons plus loin.) Pour ne pas trop compliquer l'affaire, nous admettons pour le moment que l'auteur de ce texte soit Elie Luzac, malgré l'avertissement assez choquant par lequel commence la *Préface de l'auteur* :

⁴ « *L'Homme plus que machine* has been described by some scholars as an attempt by La Mettrie to bemuse his enemies. However, its real author was Elie Luzac, who wrote it to counter the accusation that he approved personally of the opinions expressed in *L'Homme machine* » (Vartanian 1960 : 105).

La précipitation ne manque presque jamais de porter le jugement à faux. C'est une vérité qui ne demande aucune démonstration. On verra *L'Homme plus que machine* ; on croira que c'est une réfutation de *L'Homme-machine* : on se trompera ; et deux ou trois heures de lecture prouveront l'effet d'un jugement précipité (Luzac 1755 : 4).

Il ne faut pas prendre trop au sérieux cet avertissement (bien que nous soyons d'avis que c'est le cas typique du menteur obstiné qui, une seule fois dans sa vie, dit la vérité, mais puisqu'on le connaît trop bien, personne ne le croit), mais il vaut mieux le garder à l'esprit tout de même. On ne peut pas en découvrir clairement la cause, mais dans la mesure où nous avançons dans la lecture du texte, un certain malaise nous saisit. Nous avons l'impression d'être l'objet d'une ruse, d'une sorte de mystification, d'une supercherie grandiose. En effet, le texte ne suit pas une progression directe, il fait des méandres sinueux, s'égare toujours à des pis-aller superflus et redondants. Il contient trop de longues citations puisées dans les œuvres de différents poètes et moralistes antiques et modernes qui ne prouvent ni ne réfutent rien. C'est assez surprenant même si nous savons qu'au XVIII^e siècle, le plagiat était un phénomène généralement admis et que les auteurs se volaient l'un l'autre sans gêne et sans scrupule. La construction des phrases est parfois embrouillée et ambiguë, il est parfois impossible de détecter que ce qu'on lit sont les paroles de La Mettrie dans *L'Homme-machine*, ou celles de Luzac dans la réfutation. En lisant les argumentations souvent ironiques et abondant en méandres obscurs, nous devons nous rendre compte que l'auteur de *L'Homme plus que machine*, bien qu'il l'énonce explicitement, n'a aucune intention de vouloir réfuter les thèses de La Mettrie développées dans *L'Homme-machine*, il ne fait que les renforcer et compléter par de nouvelles preuves. Nous ne pouvons pas écarter alors l'idée qui s'est progressivement mise en notre cerveau : est-il si unimaginable que l'auteur de la réfutation, sous le nom d'Elie Luzac, soit La Mettrie même ? Qu'il nous mène une fois de plus par le nez ? Car si c'est le cas, l'écriture du « contre-ouvrage » pourrait légitimement être considérée comme une supercherie géniale, bien préparée et parfaitement exécutée. Notre soupçon est renforcé davantage lorsque nous apprenons que « La Mettrie monte et démonte ses ouvrages pour en changer l'intention et l'effet en en changeant l'organisation. [...] Il défait le jeu des arguments par une géométrie variable qui les recompose dans un ordre où les uns paraîtront la réfutation des autres » (La Mettrie 2004b : 25).

Quel est donc le procédé de La Mettrie ? Il reprend un de ses textes, défait la chaîne des arguments qui y ont été ramassés en vue de *prouver* une théorie ou une thèse, ensuite, dans un autre texte, il réintroduit les mêmes arguments dans un ordre différent afin qu'ils paraissent, dans cette nouvelle chaîne d'arguments, la *réfutation* des affirmations antérieures. Le fait que la « réfutation » construite sur les mêmes prémisses exprime en fin de compte la même chose que l'affirmation originale contestée, suppose bien évidemment une intelligence brillante, une espièglerie exceptionnelle, une perspicacité subtile et, avant tout, une manière de penser radicalement différente de celle qui est communément admise. Très peu de personnes en sont capables, surtout pas un simple imprimeur de Leyde. Francine Markovits résume ainsi son opinion :

La place de La Mettrie est en effet inassignable. Il prend tour à tour toutes les positions. Il ne défend pas une doctrine, il est éclectique. [...] Il fait valoir les positions les unes par rapport aux autres, et suppose que la théorie en soit faite par le lecteur. [...] Car l'objet de La Mettrie n'est pas de dire le vrai sur le vrai. Prenant la place de son adversaire, il s'interpelle, il se désigne soi-même comme un autre ; il réfute le spiritualiste par un galimatias, il défend le matérialisme en faisant contre lui un réquisitoire détaillé. Tantôt dans le même ouvrage, La Mettrie fait et défait un discours. [...] Le jeu du double discours est justement d'interdire l'assignation de l'auteur (Markovits 1987 : 86).

Nous sommes aussi parfaitement d'accord avec la conclusion finale de l'auteur : « On imagine mal qu'Elie Luzac ait pu écrire un livre aussi ambigu, ironiquement construit que *L'homme plus que machine* » (Markovits 1987 : 102).

Le texte commence par un galimatias pseudo-scientifique embrouillé dont le but serait d'éveiller la curiosité du lecteur, afin que celui-ci sache que dans le texte, c'est la vérité qui se révélera pour lui :

Celui qui aime *la vérité* ne se contente pas de la chercher ; il établit ses sentiments, approfondit ceux qui lui sont contraires, peut les détruire et ne regarde jamais ses propres idées comme la chaîne des vérités. La présomption est souvent la cause de nos erreurs. Telle chose me paraît vraie : je néglige les démonstrations du contraire. Voilà l'écueil. Le médecin se contente de ses observations, le métaphysicien de ses raisonnements. Ils se méprisent l'un l'autre au lieu de s'estimer. L'amour-propre s'enflamme, et la vérité s'éclipse (Luzac 1755 : 11).

Cette constatation élégante et sublime serait-elle digne d'un imprimeur ? Par la suite, Luzac – admettons toujours que c'est lui qui est l'auteur du texte – fustige les médecins qui affirment que l'homme n'est qu'une machine, et critique les métaphysiciens qui veulent expliquer tout, refusant d'avouer leur ignorance qui les mène souvent d'absurdités en absurdités. Enfin, l'auteur déclare ouvertement le but principal de son livre et aussi la méthode qui peut nous y conduire : « Pour prouver que l'Homme est plus que Machine, on n'a qu'à le considérer tel qu'il est » (Luzac 1755 : 12-13).

Ça, c'est vraiment génial ! Husserl et Heidegger diront eux aussi deux siècles plus tard : *Zu den Sachen selbst* ! Allons-y donc, voyons l'homme « tel qu'il est », voyons la chaîne des arguments solides et bien fondés qui justifieront avec une clarté fascinante et convaincante que l'homme est plus qu'une simple machine. Mais, à notre plus grand regret, il n'en est rien. Luzac commence la réfutation par reprendre des phrases, même des passages entiers du texte de *L'Homme-machine*. Aussi l'ensemble de son œuvre est-il jalonné de correspondances entre les textes. Il fournit toute une série d'exemples concrets pour montrer que les facultés de l'âme naissent et varient avec le corps et toutes les circonstances matérielles qui l'entourent. « De là ne découle pas que le principe de l'âme soit matériel. Cela montre seulement que l'âme est liée à une bonne ou une mauvaise organisation » (La Mettrie 2004b : 13).

On s'aperçoit alors que *L'Homme plus que machine* utilise en réalité les arguments du spiritualisme pour arriver à ses fins. L'auteur affirme qu'il redonne à

l'esprit sa véritable place, réfutant le matérialisme radical de *L'Homme-machine*. Mais, en réalité, Luzac, en retournant l'argument spiritualiste, arrive aux mêmes conclusions que La Mettrie par le matérialisme : ce qui est vrai pour l'homme est aussi vrai pour l'animal. En fin de compte, il fait la preuve de l'existence de l'âme animale.

De fait, déjà dans la *Préface* de son œuvre, Luzac essaie de préciser ce qu'il entend par « machine » :

... je ne conçois pas comment on peut nommer machine ou automate un être qui peut se former différentes idées sur différents états, et se déterminer en conséquence, tant que le mot machine désigne un être qui n'agit et qui n'est déterminé que par des causes brutes. Et voilà, si je ne me trompe, l'idée que le vulgaire attache à ce mot. Si l'on entend par machine ou automate un être dont toutes les actions ont été prévues, prédéterminées et produites nécessairement par la liaison des effets à leurs causes, et des causes à leurs effets, j'avoue qu'alors l'homme, étant supposé tel, pourrait être nommé machine (Luzac 1755 : 8-9).

Nous avons abondamment cité du texte de *L'Homme plus que machine* afin de rendre évident comment se réalise cet embrouillement voulu de la part de l'auteur (l'homme n'est pas machine, mais nous pouvons l'appeler machine en fonction de ce que nous entendons par machine, etc.). Ayant recours aux moyens philologiques, on pourrait aisément démontrer comment les idées développées dans *L'Homme-machine* – bien que par l'emploi d'autres mots, d'autres formulations, etc. – réapparaissent dans le texte de *L'Homme plus que machine*. Essayons de résumer l'essentiel de ce dernier et de démontrer, suivant l'argumentation de Luzac, pourquoi et en quoi l'homme s'avère supérieur à une simple machine. L'homme qui prétend être une machine est philosophe, il accepte un ordre des choses qui ne dépend pas de lui ; l'homme plus que machine n'est pas philosophe, c'est son imagination qui le conduit. Par sa capacité à rechercher des explications, l'homme n'est pas une créature faite à l'image de Dieu, son imagination fait de lui un créateur de machines. L'imagination est la cause de tout. Contrairement à l'animal, l'homme est une machine disposant de la faculté de l'imagination. Il est capable de s'imaginer lui-même comme une machine.

Voilà une argumentation vraiment fine et subtile ! N'importe quel éditeur en est capable, bien évidemment. Mais il nous semble que nous avons déjà lu quelque chose de semblable dans le texte de *L'Homme-machine*. Là, La Mettrie écrivait :

Je me sers toujours du mot *imaginer*, parce que je crois que tout s' imagine, et que toutes les parties de l'âme peuvent être justement réduites à la seule imagination, qui les forme toutes ; [...] Mais si tout se conçoit par l'imagination, si tout s'explique par elle, pourquoi diviser le principe sensitif qui pense dans l'homme ? N'est-ce pas une contradiction manifeste dans les partisans de la simplicité de l'esprit ? Car une chose qu'on divise ne peut plus être sans absurdité regardée comme indivisible. Voilà où conduit l'abus des langues et l'usage de ces grands mots, *spiritualité*, *immatérialité*, etc., placés à tout hasard sans être entendus, même par des gens d'esprit (La Mettrie 2004a : 57).

Après tout cela, une seule question demeure : peut-on nommer à juste titre « réfutation » un texte que ne fait que répéter les thèses développées de l’œuvre à réfuter ?

Conclusion

Les biographes et les critiques français et étrangers s’occupant de l’œuvre de La Mettrie – à l’exception de la seule Francine Markovits – commettent tous la même faute : ils prennent trop au sérieux le philosophe et ses thèses. Dans leurs livres et articles, ils scrutent les pensées de La Mettrie, les comparent à celles de Descartes, de Malebranche et des philosophes cartésiens, expliquent son éthique (Morilhat 1997 : 91-121), présentent ses acquis médicaux (Wellman 1992), assignent sa place dans l’histoire du matérialisme (La Mettrie 1954 : 14 ; Vartanian 1987 ; Baruzzi 1968 : 36-62). Dans les ouvrages consacrés à La Mettrie, nous trouvons d’innombrables constatations semblables à celle qui suit : « La grande originalité de La Mettrie [...] c’était d’avoir rattaché la science, et une nouvelle philosophie fondée sur elle, c’est-à-dire le matérialisme médical, au phénomène fondamental de l’être humain » (Vartanian 1987 : 53). Tout en étant des philosophes et des historiens renommés, ces savants sont de mauvais psychologues et philologues. Si, avant de se plonger dans leurs recherches scientifiques, ils avaient jeté un coup d’œil sur le portrait souriant qui se trouve, dans la plupart des cas, sur la couverture des œuvres de La Mettrie, ils se seraient rapidement rendu compte du fait que cet homme ne peut ni ne veut pas être pris au sérieux ! En effet, cet homme a joué la comédie pendant toute sa vie, il menait par le nez les plus célèbres philosophes, médecins et théologiens de son époque, il jouait sans cesse le gai luron, ridiculisant tout le monde. Et, en secret, il se moquait bien de ce qu’on le prenait au sérieux.

Déjà les titres de ses œuvres nous révèlent un parallélisme curieux, une sorte de pseudo-symétrie. Il suffit de comparer ces quelques titres : *L’Homme-machine* / *L’Homme-plante* ; *L’Homme-machine* / *L’Homme plus que machine* ; *Les Animaux plus que machines* / *L’Homme plus que machine* ; *Histoire naturelle de l’âme* / *Histoire naturelle de l’homme*. Au *Vénus physique* de Maupertuis, il répond par un *Vénus métaphysique*. En effet :

La Mettrie joue entre les titres, sur la variation d’un terme. Il emprunte à la littérature baroque les thèmes sceptiques du double et du théâtre dans le théâtre. [...] Or les textes sont toujours au pluriel et doublement. D’abord parce que chaque texte a plusieurs versions, chacun est un ensemble de fragments qui se recomposent ailleurs, et autrement ; ensuite parce que l’hypothèse de La Mettrie est la transposition des hypothèses (Markovits 1987 : 86).

Dans les controverses, La Mettrie utilise deux armes de prédilection : le galimatias et l’ironie⁵. Il manie à merveille l’ironie, à partir de deux dispositifs, la plaisanterie et le désordre. Le questionnement à propos de cet homme, dont on ne peut rien

⁵ « Dans le cas de l’ironie, interpréter c’est ne pas croire ce qu’on lit ; dans le cas du galimatias, il faut croire ce qu’on lit, bien qu’on n’en croie pas ses yeux » (Markovits 1987 : 87).

savoir sûrement – et dont même le jour de naissance est incertain –, se pose alors en ces termes : ne saurait-il pas être à la fois l'auteur de la thèse et de l'antithèse ? Le même homme ne peut-il tenir deux discours qui se réfutent l'un l'autre ? Bien qu'il soit impossible de le prouver aujourd'hui, nous sommes absolument persuadés que l'auteur de *L'Homme-machine* et de *L'Homme plus que machine* est la même personne : La Mettrie.

UNIVERSITÉ DE SZEGED
professeur
albert@lit.u-szeged.hu

BIBLIOGRAPHIE

BARRUZZI, Arno (hrsg.) (1968). *Aufklärung und Materialismus im Frankreich des 18. Jahrhunderts : La Mettrie – Helvetius – Diderot – Sade*. München : List Verlag.

BRÉHIER, Émile (1981). *Histoire de la philosophie, vol. II (XVII^e – XVIII^e siècles)*, Paris : PUF, Collection « Quadrige ».

CASSIRER, Ernst (1966). *La philosophie des Lumières*, Paris : Fayard.

LA METTRIE, Julien Offray de (1954). *Textes choisis*. Préface, commentaires et notes explicatives par Marcelle Tisserand, Paris : Éditions sociales.

LA METTRIE, Julien Offray de (2004a). *Œuvres philosophiques*, Paris : Éditions Coda.

LA METTRIE, Julien Offray de (2004b). *L'homme plus que machine*. Présentation de Lydie Vaucoleur, Paris : Éditions Payot & Rivages.

LUZAC, Élie (1755). *L'homme plus que machine*. Seconde édition, Gottingue : Chez l'Auteur.

MARKOVITS, Francine (1987). « La Mettrie, l'anonyme et le sceptique », *Corpus*, n° 5-6, 83-105.

MORILHAT, Claude (1997). *La Mettrie : Un matérialisme radical*, Collection « Philosophies », Paris : PUF.

ROGER, Jacques (1963). *Les sciences de la vie dans la pensée française du XVIII^e siècle. La génération des animaux de Descartes à l'Encyclopédie*, Paris : Armand Colin.

SCHUCHTER, Bernd (2018). *Herr Maschine, oder vom wunderlichen Leben und Sterben des Julien Offray de la Mettrie*, Wien : Braumüller Verlag.

THOMSON, Ann (1987). « La Mettrie ou la machine infernale », *Corpus*, n° 5-6, 15-26.

VARTANIAN, Aram (1960). *La Mettrie’s L’Homme Machine. A Study in the Origins of an Idea*, Princeton – New Jersey : Princeton University Press.

VARTANIAN, Aram (1987). « La Mettrie et la science : quelques considérations », *Corpus*, n° 5-6, 53-61.

Art, machine, animal : réflexions à propos de *La Serinette* de Chardin et de l'imitation artistique¹

La fascination pour les machines remonte aux temps les plus anciens. La notion de machine implique pour toute époque l'idée du progrès : signe du progrès technique, la machine est liée à la modernité, à la contemporanéité (Voldřichová Beránková 2012). L'objectif de la présente étude consiste à envisager cette notion d'un point de vue historique, et dans son rapport avec l'art de la peinture. Au travers de l'analyse du tableau de Jean-Siméon Chardin représentant une femme à la serinette – un instrument servant à apprendre à chanter aux oiseaux –, elle propose quelques jalons de réflexion au sujet de l'imitation artistique au XVIII^e siècle.

Il s'agira d'abord des automates de Jacques Vaucanson, ensuite, sur la base des idées de Jean-Baptiste Du Bos, de la dimension théorique de la question de l'imitation artistique. On examinera si les automates, comme la serinette, peuvent être considérés comme sources d'illusion et s'ils peuvent susciter chez l'auditeur un plaisir esthétique quelconque. Au sujet de l'imitation artistique, l'analogie du serin et de la serinette, telle que Diderot l'expose dans *Le Rêve de D'Alembert*, sera également étudiée. On observera, enfin, comment la représentation picturale de la machine (l'*image* de la serinette dans la toile de Chardin) conduit à s'interroger sur la notion d'imitation en peinture et à illustrer, en même temps, la perméabilité des frontières entre les sciences et les arts à l'époque des Lumières.

Les automates musiciens de Vaucanson

Le XVIII^e siècle connaît un développement inouï de l'art mécanique, en particulier celui des automates. À cette époque-là, de nombreux échanges ont eu lieu non seulement entre la philosophie et les sciences, mais aussi entre la pratique scientifique et la production artistique et littéraire. Il est alors peu frappant de voir que l'art mécanique sert de modèle paradigmatique à de nombreux ouvrages philosophiques.

À cet égard, *L'Homme-machine* de La Mettrie, tenu pour scandaleux à son époque, est sans doute révélateur. Proposant une vision matérialiste du monde et aussi de l'homme, le philosophe considère notamment que le corps humain « est une Machine qui monte elle-même ses ressorts » et que l'homme « n'est qu'un Animal, ou un assemblage de ressorts, qui tous se montent les uns par les autres » (La Mettrie 1748 : 14; 83-84)². En rapport avec le corps humain, l'allusion à la machine et à l'animal est significative. Ce passage de La Mettrie témoigne d'un vocabulaire visiblement inspiré du lexique de la mécanique, bien que la conception qui le sous-

¹ Le présent texte s'inscrit dans le projet scientifique du Ministère hongrois de l'Innovation et de la Technologie (NKFIH, projet n° 134719), intitulé « Communication esthétique en Europe (1700-1900) ».

² Retraçant le passage des animaux-machines de Descartes à l'homme-machine de La Mettrie, Yves Charles Zarka parle d'une « conception machinique » du monde (Zarka 2013).

tend soit en réalité moins mécaniste qu'elle ne le semble au premier abord (Gaillard 2005). Dans le discours philosophique du XVIII^e siècle, l'image de la machine s'applique bien souvent à la description des êtres vivants.

Mais en quel sens les philosophes ont-ils utilisé le terme « machine » ? Un bref examen lexicographique, sur la base de l'*Encyclopédie* de Diderot et de D'Alembert, nous semble nécessaire pour mieux cerner le sens des termes « machine » et « automate » dans le contexte du XVIII^e siècle. Selon la définition de D'Alembert, le mot « machine » signifie dans un sens général « ce qui sert à augmenter & à régler les forces mouvantes ou quelque instrument destiné à produire du mouvement de façon à épargner ou du tems dans l'exécution de cet effet, ou de la force dans la cause » (*Encyclopédie* 1966-1967 : t. IX, 794). À l'intérieur de la catégorie des machines, les automates tiennent une place à part : toujours d'après D'Alembert, le terme « automate » en mécanique désigne un « engin qui se meut de lui-même », ou une « machine qui porte en elle le principe de son mouvement » (*Encyclopédie* 1966-1967 : t. I, 896). L'article illustre les automates par ceux qui ont été inventés par le mécanicien contemporain Vaucanson : son canard « digérateur » ainsi que son « tambourinaire » habillé en berger danseur.



Hubert-François Gravelot, *Les machines de Vaucanson* (dessin préparatoire), 1747-1773, plume et lavis. Paris : Musée Carnavalet³

L'exemple du troisième automate de Vaucanson, le « Flûteur » ne figure pas dans l'article « Automate », mais D'Alembert renvoie à ce propos à l'entrée « Androïde » de l'*Encyclopédie*. Celle-ci décrit cet automate comme « ayant figure humaine & qui, par le moyen de certains ressorts, &c. bien disposés, agit & fait d'autres

³ Source : <https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/musee-carnavalet/oeuvres/les-automates-de-vaucanson#infos-principales>. Consulté le 25 janvier 2021.

fonctions extérieurement semblables à celles de l'homme⁴ » (*Encyclopédie* 1966-1967 : t. I, 448). À la fin de la description se trouve insérée une question : « Si cet article, au lieu d'être l'exposition d'une machine exécutée, étoit le projet d'une machine à faire, combien de gens ne le traiteroient-ils pas de chimere ? » (*Encyclopédie* 1966-1967 : t. I, 451). Les auteurs de l'article « Androïde », D'Alembert et Diderot sont visiblement conscients des doutes que l'idée d'un tel automate ait pu soulever chez les contemporains. Il s'agit là pourtant d'une machine non chimérique, mais bien réalisée, qui témoigne en même temps de la hantise d'un rêve prométhéen (Cottom 1999).

L'assimilation de Vaucanson à Prométhée, voleur du feu divin, se trouve par ailleurs dans le texte de La Mettrie, qui comporte une allusion directe au mécanicien : « s'il a fallu plus d'art à Vaucanson pour faire son *fluteur*, que pour son *canard*, il eût dû en employer encore davantage pour faire un *Parleur* ; Machine qui ne peut plus être regardée comme impossible, surtout entre les Mains d'un nouveau Prométhée » (La Mettrie 1748 : 92-93). Parmi les projets de Vaucanson figuraient effectivement celui de la construction d'un homme artificiel, qui aurait servi à démontrer les fonctions du corps humain vivant, ainsi que le projet d'un automate parleur – mais qui n'ont jamais été réalisés⁵.

Tout comme l'ouvrage de La Mettrie, de nombreux articles de l'*Encyclopédie* témoignent de la fascination de l'époque pour les machines, en particulier les automates. Le « mécanicien de génie » Jacques Vaucanson (1709-1782) compte sans doute parmi les plus célèbres constructeurs d'automates en France (Doyon et Liaigre 1966). Son « Joueur de flûte » – un berger assis, copié d'après une statue du sculpteur Antoine Coysevox et jouant de la flûte traversière – était un androïde musicien qui a provoqué l'émerveillement du public contemporain. Cependant, à l'accueil enthousiaste de cet automate se mêlaient des voix sceptiques, celles des contemporains soupçonnant dans cette machine une serinette dissimulée, semblable aux attractions présentées aux foires. Mais à la différence de ces types de ruses illusionnistes des charlatans, les machines de Vaucanson – dont la construction requerrait de solides connaissances tant en mécanique qu'en anatomie – jouaient réellement de la musique. Au-delà de la curiosité que ces androïdes ont pu susciter à leur époque, ils illustrent à merveille le progrès technique au XVIII^e siècle. Ces chefs-d'œuvre de la mécanique exercent même de nos jours une séduction sur l'observateur : pendant quelques instants, ils peuvent créer l'illusion du vivant. Tout se passe comme si, en imitant l'être animé, la machine faisait semblant de s'animer et se réalisait ainsi, même si de manière illusoire et momentanée, le rêve d'animation de la matière.

Les androïdes musiciens de Vaucanson servent en tout cas de sources d'inspiration à d'autres constructeurs d'automates qui se multiplient dans la seconde

⁴ Pour décrire le fonctionnement du « Fluteur », l'article reprend certains passages du *Mémoire* de Vaucanson, présenté en 1735 à l'Académie royale des sciences.

⁵ Vaucanson s'est détourné du projet de l'homme artificiel parce qu'à partir de 1741, il était nommé inspecteur des manufactures de soie et avait la mission de réorganiser l'industrie de la soie.

moitié du XVIII^e siècle⁶. Si les machines de Vaucanson disparaissent au cours du XIX^e siècle, on en possède encore des dessins qui permettent de les imaginer. L'imagination est sollicitée aussi par les automates exposés dans la « salle Vaucanson » du Musée des Arts et Métiers à Paris, parmi lesquels la « Joueuse de tympanon » – l'androïde musical ayant autrefois appartenu à Marie-Antoinette – est particulièrement fascinante⁷.



Peter Kintzing, *Joueuse de tympanon*, 1784. Paris : Musée des Arts et Métiers
(photographie : Katalin Bartha-Kovács)

Mais pourquoi ressent-on du malaise en écoutant le jeu de cet automate, marqué par l'élégance et une grande justesse ? De fait, la trop grande perfection est toujours angoissante car on a l'impression qu'elle est produite par un être surnaturel ou, plutôt, par quelque chose qui est contre-nature. Ce qui manque à la musique parfaitement jouée par cet automate, ce sont les petites imperfections qui rendent vivante la musique exécutée par un artiste humain. Quelque peu paradoxalement, plus l'androïde ressemble à un être vivant et plus il joue avec justesse, plus l'auditeur est saisi par un malaise difficile à verbaliser. La cause en est qu'il s'agit de la musique non pas *imitée* mais (machinalement) *copiée*, qui ne peut susciter chez l'auditeur que la copie, illusoire, de quelque sentiment ou, autrement dit, le simulacre du sentiment (Baudrillard 1981).

⁶ Cf. les automates du mécanicien-horloger suisse Pierre Jaquet-Droz : son *Écrivain* (1770), son *Dessinateur* (1774) et sa *Musicienne* (1774), cette dernière étant capable d'accompagner son jeu de mouvements de tête.

⁷ Cet androïde musical a été construit en 1780 par l'horloger allemand Peter Kintzing et l'ébéniste de la reine David Roentgen (Jacomy 2007).

Les automates et les passions artificielles

Pour désigner ce phénomène, dans le contexte de la réflexion artistique du XVIII^e siècle, c'est l'expression « passions artificielles » qui était utilisée. À ce propos, il convient de rappeler la théorie de l'abbé Du Bos au sujet de la perte d'énergie lors de l'imitation. Bien que la publication de ses *Réflexions critiques*, en 1719, précède la naissance de l'esthétique en tant que discipline autonome, cet ouvrage est susceptible d'éclairer le fonctionnement du plaisir esthétique, en même temps que la manière dont les théoriciens de l'art de l'époque ont conçu la question de l'imitation artistique (Trottein 2015).

S'efforçant de comprendre le mécanisme des passions que les œuvres d'art sont censées déclencher chez le spectateur, Du Bos s'interroge en ces termes : « L'art ne pourrait-il pas créer, pour ainsi dire, des êtres d'une nouvelle nature ? » (Du Bos 1993 : 9) Il répond à cette question par l'affirmative, prétendant que

... [l]es peintres et les poètes excitent en nous ces passions artificielles, en présentant les imitations des objets capables d'exciter en nous des passions véritables. [...] La copie de l'objet doit, pour ainsi dire, exciter en nous une copie de la passion que l'objet y aurait excitée. Mais comme l'impression que l'imitation fait n'est pas aussi profonde que l'impression que l'objet même aurait faite ; comme l'impression faite par l'imitation n'est pas sérieuse [...], elle s'efface bientôt (Du Bos 1993 : 9-10).

Par l'imitation d'actions réelles – qui auraient causé de véritables affections chez l'observateur –, les œuvres d'art produisent des copies des passions : des passions artificielles ou, avec la formule admirablement évocatrice de Du Bos, des « fantômes de passions ». Elles ont l'avantage d'affliger moins le spectateur que les véritables passions car elles ne laissent dans son âme qu'une impression superficielle et ne sont pas accompagnées de peines réelles. On est là dans le domaine du simulacre, de l'artifice, du fantôme, mais les objets qui suscitent les passions artificielles – les tableaux et les œuvres littéraires – existent réellement. Il en va de même pour les passions provoquées par l'imitation : ce sont des passions bien réelles, même si affaiblies par rapport à celles qui sont procurées par l'original.

Mais qu'en est-il de l'imitation de la musique par les androïdes de Vaucanson ? Peut-on parler dans ce cas d'un plaisir esthétique quelconque, au sens où l'a entendu Du Bos ? Du plaisir non, mais d'une expérience esthétique certainement oui car il s'agit là aussi de l'imitation. Dans le cas de la musique produite par les automates, il est question d'une imitation au second degré ou – si l'on adopte la terminologie de Du Bos – de la copie de la copie, qui n'agit que faiblement sur l'auditeur. Il manque toute passion au jeu sans doute parfait, mais entièrement neutre de l'automate, et l'effet qu'il exerce sur l'auditeur n'est alors qu'éphémère.

C'est par ces termes que Du Bos souligne la différence entre l'impression donnée par l'objet réel et celle qui est éveillée par l'imitation : « L'imitation la plus parfaite n'a qu'un être artificiel, elle n'a qu'une vie empruntée, au lieu que la force et l'activité se trouvent dans l'objet imité » (Du Bos 1993 : 10). L'« homme-machine » musicien a beau être capable de produire une musique réelle, il y manque quelque chose qui se situe du côté du vivant, de l'âme, de la sensibilité. Cette

absence d'âme cause un trouble étrange, voire de l'angoisse chez l'auditeur, semblable à l'impression qui s'empare du lecteur du conte d'E.T.A. Hoffmann, *L'homme au sable*. Le rêve prométhéen de Vaucanson se transformerait-il dès lors en une sorte de cauchemar ?

L'image du serin et de la serinette dans Le Rêve de D'Alembert

La question de l'imitation artistique se complexifie davantage si l'on y ajoute encore deux éléments : l'animal vivant, à savoir l'oiseau (le serin) ainsi que l'instrument appelé serinette, mot désignant un « petit orgue de Barbarie » en usage au XVIII^e siècle qui servait à « apprendre aux serins à chanter plusieurs airs » (*Encyclopédie* 1966-1967 : t. XV, 96). Mais pourquoi les serins auraient-ils besoin d'apprendre à chanter des airs en imitant le son de cet instrument ? Avant d'aborder cette problématique à l'exemple du tableau de Chardin, nous trouvons opportun de faire allusion à la dimension philosophique de la question, telle qu'elle apparaît dans *Le Rêve de D'Alembert* de Diderot. Celui-ci cite par ailleurs le nom de Vaucanson comme exemple du génie qui « se diversifie dans l'homme » : ce « machiniste » de renom figure aux côtés de trois autres génies, le géomètre D'Alembert, le musicien Grétry et le poète Voltaire⁸ (Diderot 1990 : 355).

L'allusion au rapport du serin et de la serinette s'inscrit dans le cadre d'une réflexion sur la matérialité de l'âme et la possibilité de l'animation de la matière. Se mettant en scène lui-même en discutant avec D'Alembert, Diderot demande à ce dernier : « Et quelle autre différence trouvez-vous entre le serin et la serinette ? » (Diderot 1990 : 274). Le philosophe donne d'abord une réponse évasive à cette question, et s'engage dans une réflexion sur la sensibilité universelle de la matière qu'il illustre à l'aide des images, celle des cordes vibrantes du clavecin sensible et celle de la serinette. Diderot émet à ce propos la conjecture suivante : si l'on ajoutait à la machine à musique la sensibilité, celle-ci pourrait alors s'ériger en un modèle susceptible de représenter tous les êtres vivants :

Il n'y a plus qu'une substance dans l'univers, dans l'homme, dans l'animal. La serinette est de bois, l'homme est de chair. Le serin est de chair, le musicien est d'une chair diversement organisée ; mais l'un et l'autre ont une même origine, une même formation, les mêmes fonctions et la même fin (Diderot 1990 : 278).

L'idée du philosophe – selon laquelle le musicien et le serin ne diffèrent que par leur organisation – minimise, voire annule la différence entre l'homme et l'animal. Si le point de départ pour ce raisonnement analogique est le modèle général de la machine – qui remonte à Descartes –, Diderot en propose un usage particulier qui s'éloigne à bien des égards de la conception cartésienne (Le Ru 2003 : 105). Il pose notamment l'adéquation de ce modèle à la représentation de tous les êtres vivants et sentants lorsqu'il considère l'homme comme une variante du clavecin sensible et, en l'occur-

⁸ *Le Rêve de D'Alembert*, écrit en 1769, se compose de trois dialogues, dont le premier est intitulé « Entretien entre D'Alembert et Diderot », le second « Le Rêve de D'Alembert » et le troisième « Suite de l'Entretien ».

rence, de la serinette. Ces instruments servent à modeler une machine affective équivalant à l'organisme vivant, humain ou animal. Certes, c'est l'analogie du clavecin sensible – probablement en souvenir au clavecin oculaire du père Castel – que Diderot développe de manière plus détaillée, mais l'image de la serinette nous semble plus frappante, bien que cet instrument soit dépourvu de cordes vibrantes.

De fait, les philosophes matérialistes du XVIII^e siècle recourent souvent à des images poétiques, dont celle de la machine ou de l'animal, pour illustrer le fonctionnement du corps humain. Nous avons évoqué au début de cette étude une citation de La Mettrie qui condensait en une seule formule l'image de l'animal et de la machine. Mais qu'en est-il dès lors de l'imitation, celle qui est faite par l'oiseau et par la machine, au regard des arts ? Existe-t-il un rapport quelconque entre les réflexions philosophiques évoquées et les théories de l'imitation artistique du XVIII^e siècle ? Quant à la représentation picturale des instruments de musique, dont Diderot faisait un usage métaphorique dans *Le Rêve de D'Alembert*, il est en effet peu surprenant de voir que le clavecin figure sur les images beaucoup plus souvent que la serinette⁹. Même si à part la serinette, il existait d'autres types d'orgues mécaniques portatifs au XVIII^e siècle – des perroquettes et des merlines servant à l'« éducation » des perroquets et des merles –, ceux-ci n'étaient que rarement mis en image. Par la suite, nous nous concentrons sur la représentation de la serinette sur le tableau de Chardin et les conséquences que l'on peut en tirer dans une perspective esthétique.

Les vertiges de l'imitation : image de la serinette, imaginaire du son

Le recours à la serinette, cet instrument mécanique qui servait, par répétition, à apprendre des mélodies aux oiseaux de compagnie peut nous paraître à juste titre surprenant. Le tableau de Chardin témoigne pourtant de la popularité de cet instrument auprès des dames de la haute société du XVIII^e siècle. À propos de la mode de la serinette – et du serin qui est « éduqué » à l'aide de cet instrument –, on doit rappeler la tradition iconographique où l'image de l'oiseau s'interprète en général comme un symbole d'amour et celle de la cage renvoie à la captivité due à l'amour.

L'usage de la serinette comptait parmi les occupations distinguées des dames à cet âge d'or des machines musicales qu'était le XVIII^e siècle. Du point de vue de la dame, il s'agissait donc d'un amusement, mais qui était pour le serin captif une souffrance : il était contraint de chanter des airs qui lui ont été imposés par la serinette. Au sujet du serin – appelé aussi « serin des Canaries » –, les traités de l'époque soulignent que seuls les mâles chantent. Ils appellent leur femelle par leur chant, et leur prétendue « éducation » à l'aide de la serinette provoque alors artificiellement un chant d'amour (Démoris 2005).

⁹ Parmi les peintures françaises représentant le clavecin au XVIII^e siècle, la *Leçon de musique* de Jean-Honoré Fragonard (1769, Paris, Louvre) est sans doute la plus connue.



Jean-Siméon Chardin, *La Serinette*, 1750-1751, huile sur toile, 50×43 cm, Paris : Musée du Louvre¹⁰

La peinture de Chardin, *La Serinette* est en effet la première commande royale que l'artiste a reçue : commandé en 1750 par le directeur des Bâtiments du roi Lenormant de Tourneghem, le tableau a été exposé au Salon de 1751. Il s'agit de l'un des derniers sujets de scènes de genre inventé par le peintre qui s'est retourné ensuite vers les natures mortes. Au sujet de cette peinture qui existe en plusieurs versions¹¹, nous insisterons ici sur les implications que suscite la représentation de la serinette au regard de l'imitation artistique.

Mais avant de le faire, nous trouvons utile de rappeler brièvement quelques faits en rapport avec Chardin et le genre de sa toile. Si la représentation des objets de la nature inanimée est sa spécialité, à partir de 1733 environ, pendant une vingtaine d'années, il invente également des scènes de genre. Ce type de peinture met en scène des personnages en train d'exécuter les occupations apparemment insignifiantes de la vie quotidienne. Ces scènes anecdotiques révèlent un monde au repos où le temps semble s'arrêter. Cependant, dans l'univers silencieux des toiles de Chardin, des sons échappent parfois. Alors que ses natures mortes allégoriques, qui mettent en scène des attributs de la musique, sont silencieuses, *La Serinette* évoque le son, même si ce son est mécanique.

¹⁰ Source : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean_Sim%C3%A9on_Chardin_-_The_Canary_-_WGA04773.jpg. Consulté le 25 janvier 2021.

¹¹ Le tableau a été acquis par le Louvre en 1985. Les autres variantes du même sujet ont été exécutées entre 1751 et 1753 et se trouvent actuellement à New York (The Frick Collection) et à Muncie (Indiana, à la Ball State University). (Chardin 1979 : 285-289)

Cette toile de Chardin est connue aussi sous le titre de *Dame variant ses amusements* ou encore de *L'Éducation d'un serin*. Le terme « amusement » dans le titre alternatif du tableau rapproche son sujet de celui des *Amusements de la vie privée* – une autre œuvre du peintre, exposée au Salon de 1746 –, qui montre également une dame seule. La dame de *La Serinette* se livre elle aussi à un amusement solitaire, l'« éducation » du serin. Cet amusement est pourtant moins innocent qu'il ne le semble au premier abord. Il renvoie à un point de vue nécessairement humain, qui se double d'une perspective féminine parce que c'est la dame, au regard impassible, qui actionne la manivelle de la serinette et dispense l'« éducation » au petit serin mâle. L'innocence de cette activité n'est alors qu'illusoire car elle signifie une contrainte pour l'oiseau qui imite malgré sa volonté. La charge érotique de la scène est fortement présente : le motif de l'oiseau à lui seul est porteur de connotations érotiques, et il en va de même pour la dame qui s'amuse avec l'« éducation » du serin, afin de chasser l'ennui.

Pour l'association de l'oiseau et du personnage féminin, les exemples les plus connus de la peinture française du XVIII^e siècle sont sans doute les tableaux de Jean-Baptiste Greuze qui montrent des jeunes filles pleurant la mort de leurs oiseaux. Mais contrairement aux *Pleureuses* de Greuze qui exhibent le corps de leur oiseau mort, le serin (vivant) est minuscule sur la scène de genre de Chardin. On ne peut que deviner sa présence à la vue de la petite tache jaune, à peine visible, cachée au fond la cage.



Jean-Siméon Chardin, *La Serinette*, 1750-1751, huile sur toile, 50×43 cm, Paris, Musée du Louvre (détail) (photographie : Katalin Bartha-Kovács)

La présence du serin est pourtant indispensable pour la mise en scène du rapport vertigineux qui s'établit entre les éléments de la représentation. Le vertige de l'imitation se produit en effet à plusieurs niveaux sur l'image : le chant de l'oiseau vivant a d'abord été enregistré pour que la serinette puisse l'imiter et, ensuite, c'est l'oiseau vivant qui imite, lors de son « éducation », le son de la machine¹². Si l'on poursuit la chaîne des analogies concernant les rapports complexes entre la nature et l'art, le

¹² Aurélia Gaillard parle à ce propos de « vertige spéculaire » (Gaillard 2013 : 406).

tableau *La Serinette* est l'imitation artistique d'une scène qui lui servait de modèle. Le peintre Chardin rend sur sa toile l'imitation par le serin de l'air joué par la serinette, et face à cette situation – l'imitation de l'imitation –, le spectateur se sent vite saisi par un sentiment de vertige...

À la lumière de la théorie de Du Bos, que devient le plaisir esthétique, et pour le spectateur, et pour la femme sur le tableau de Chardin ? L'effet que l'imitation de la machine par l'animal exerce sur l'auditeur d'aujourd'hui serait probablement perçu comme inquiétant, comme la torture de l'oiseau. Au XVIII^e siècle cependant, cette scène a été interprétée comme une sorte de loisir. La situation mise en scène cause donc du malaise au spectateur, mais il en va autrement pour sa représentation artistique : l'œuvre de Chardin est susceptible de lui procurer du plaisir.

En guise de conclusion

En tout état de cause, la situation représentée par le peintre se prête à une réflexion sur l'imitation artistique et implique une analogie avec les androïdes musiciens de Vaucanson. Mais alors que les automates du mécanicien imitaient le son du flûtiste humain, sur le tableau de Chardin, c'est le serin qui doit imiter le son de la machine. Il s'agit là d'un renversement du rapport entre l'être animé et la machine ou, en d'autres termes, d'un rapport chiasmatique entre les éléments de l'analogie.

Au lieu de donner une réponse concluante aux questions posées dans cette étude, nous préférons les laisser ouvertes et suggérer plutôt quelques pistes de réflexion. Nous avons proposé quelques horizons possibles sur les vertiges de l'imitation artistique, telle qu'elle a été entendue – théorisée et représentée – à l'époque dite classique. Ils permettent de reconsidérer les rapports entre l'homme, la machine et l'animal. Certes, au XVIII^e siècle, on est encore loin de l'idée d'une intelligence artificielle. Les inventions techniques datant de cette époque témoignent cependant de l'impressionnant progrès de la mécanique, ayant conduit à la création d'objets fantasmatiques, des automates qui étaient, pour les contemporains, sujets de réflexions philosophiques, mais aussi de rêves.

Que reste-t-il, aujourd'hui, de ces machines fabuleuses ? Aux yeux de l'homme du XXI^e siècle, sont-elles les symboles d'un rêve prométhéen ou paraissent-elles des cauchemars ? Au Musée des Arts et des Métiers à Paris sont exposées, à part les « machines volantes » suspendues à côté du pendule de Foucault, aussi des automates. Les androïdes musiciens qui se trouvent dans la « salle Vaucanson » fascinent et inquiètent en même temps, à cause de la ressemblance à leur modèle humain. Même de nos jours, les machines réalisées à l'âge des Lumières ne cessent d'impressionner et de susciter des questions qui sont toujours d'actualité : celles du mythe de l'animation de la matière, de la magie de l'imitation artistique et, aussi, de la création humaine.

UNIVERSITÉ DE SZEGED
maître de conférences HDR
kovacska@lit.u-szeged.hu

BIBLIOGRAPHIE

BAUDRILLARD, Jean (1981). *Simulacres et simulation*, Paris : Galilée.

Chardin (1979). Catalogue d'exposition de 1979 au Grand Palais, Pierre Rosenberg (éd.), avec le concours de Sylvie Savina, Paris : Réunion des musées nationaux.

COTTOM, David (1999). « The Work of Art in the Age of Mechanical Digestion », *Representations*, n° 66, 52-74.

DÉMORIS, René (2005). « L'oiseau et sa cage en peinture », Christophe Martin et Catherine Ramond (dir.), *Esthétique et poétique de l'objet au XVIII^e siècle*, Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux, Coll. « Lumières », n° 5, 29-47.

DIDEROT, Denis (1990 [1769]). *Le Rêve de D'Alembert*, in *Œuvres philosophiques*, Paul Vernière (éd.), Paris : Bordas, Coll. « Classiques Garnier », 257-385.

DOYON, André et Lucien LIAIGRE (1966). *Jacques Vaucanson, Mécanicien de génie*, Paris : PUF.

DU BOS, Jean-Baptiste (1993 [1719]). *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris : ENSB-A.

Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers (1966-1967 [1751-1780]). Denis Diderot et Jean le Rond D'Alembert (dir.), Stuttgart-Bad Cannstatt : Friedrich Frommann Verlag.

GAILLARD, Aurélia (2005). « Un monde de machines : l'objet inventé au XVIII^e siècle – réflexions à partir de quelques machines célèbres », Christophe Martin et Catherine Ramond (dir.), *Esthétique et poétique de l'objet au XVIII^e siècle*, Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux, Coll. « Lumières », n° 5, 65-78.

GAILLARD, Aurélia (2013). « De la "possibilité du flûteur automate" (Helvétius) : les automates du XVIII^e siècle comme merveilles de substitution », Aurélia Gaillard, Jean-Yves Goffi, Bernard Roukhomovsky et Sophie Roux (dir.), *L'Automate. Modèle, métaphore, machine, merveille*, Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux, Coll. « Mirabilia », 391-410.

JACOMY, Bruno (2007). « Automates et hommes-machines de la Renaissance à nos jours », Jean-Pierre Changeux (dir.), *L'Homme artificiel*, Paris : Odile Jacob, 27-38.

LA METTRIE, Julien Offray de (1748). *L'Homme-machine*, Leyde : Élie Luzac fils.

LE RU, Véronique (2003). « De la serinette à la tournette : l'ambivalence de la critique du mécanisme cartésien dans le *Rêve de D'Alembert* », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 34, 99-110.

TROTTEIN, Serge (2015). « L'esthétique paradoxale de Du Bos », Daniel Dauvois et Daniel Dumouchel (dir.), *Vers l'esthétique : penser avec les Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture (1719) de Jean-Baptiste Du Bos*, Paris : Hermann, 49-63.

VOLDŘICHOVÁ BERÁNKOVÁ, Eva (2012). « Un "étranger métallique" ou comment apprivoiser une machine ? », *Romanica Olomoucensia*, n° 24, 143-150.

ZARKA, Yves Charles (2013). « De l'homme-machine à la machine post-humaine : la vision machinique du monde » (éditorial), *Cités*, n° 55, 3-8.

L'artiste, le poète et la machine : Watteau, Baudelaire et la photographie

Dans son *Salon de 1859*, Charles Baudelaire consacre un chapitre à la photographie, intitulé « Le public moderne et la photographie », où il écrit :

Chercher à étonner par des moyens d'étonnement étrangers à l'art en question est la grande ressource des gens qui ne sont pas *naturellement* peintres. Quelquefois même, mais toujours en France, ce vice entre dans les hommes qui ne sont pas dénués de talent et qui le déshonorent ainsi par un mélange adultère (Baudelaire 1868 : 254).

Il développe son point de vue, qui n'est guère appréciatif, sur cette invention relativement récente et ambiguë au milieu du XIX^e siècle en affirmant : « Dans ces jours déplorables, une industrie nouvelle [la photographie] se produisit, qui ne contribua pas peu à confirmer la sottise dans sa foi et à ruiner ce qui pouvait rester de divin dans l'esprit français » (Baudelaire 1868 : 258). Le jugement négatif de Baudelaire sur la photographie est un sujet qui a été beaucoup étudié. Mais quelle est la place du peintre rococo du début du XVIII^e siècle, Jean-Antoine Watteau (1684-1721), dans la réflexion sur Baudelaire et la photographie ? En tant que sixième peintre mentionné dans *Les Phares*, Watteau peut être considéré comme un des artistes les plus appréciés par Baudelaire :

Watteau, ce carnaval où bien des cœurs illustres,
Comme des papillons, errent en flamboyant,
Décors frais et légers éclairés par des lustres
Qui versent la folie à ce bal tournoyant (Baudelaire 2016 : 65).

Il n'est alors guère surprenant que le nom du peintre soit deux fois mentionné également dans le *Salon de 1859* : il y figure chaque fois avec un sens positif et sert à illustrer l'estime de Baudelaire pour certains artistes contemporains. Le nom du peintre rococo surgit d'abord lorsque le poète fait référence à Jean-Jacques Chalon¹ : « J. Chalon, ce Claude² mêlé de Watteau, historien des belles fêtes de l'après-midi dans les grands parcs italiens » (Baudelaire 1868 : 247), puis à propos d'Émile Charles Wattier : « ce savant, qui a tant aimé Watteau » (Baudelaire 1868 : 302).

Nous avons alors affaire, d'une part, à une invention – plus précisément une *machine* – décriée qui fabrique des images et, d'autre part, à un artiste loué et admiré par Baudelaire. C'est effectivement cette dualité qui nous intéressera dans cette étude. Notre question porte sur la position de l'art de Watteau dans ce triangle entre le peintre, le poète et la photographie. Nous partons du fait que dans l'esprit de

¹ Souvent appelé John James Chalon dans les textes.

² Il s'agit d'une référence au paysagiste Claude Lorrain (1600-1682).

Baudelaire, la photographie s'oppose à la peinture, et essaierons de montrer que les raisons pour lesquelles Baudelaire rejette la photographie sont les mêmes pour lesquelles il loue l'univers pictural de Watteau, autrement dit, son mépris de la photographie relève de sa pensée théorique sur la peinture.

C'est à l'aide de quelques notions clés – l'imagination, la mélancolie et le rêve, ainsi que le progrès – dans les œuvres de Baudelaire (*Salon de 1859*, *Les Phares* et *Un voyage à Cythère*) que nous nous proposons de dégager les idées directrices de son esthétique. Nous analyserons non seulement sa conception générale de la peinture, mais aussi (et surtout) ces idées sur la peinture de Watteau, en la comparant à celles qui concernent la photographie.

Baudelaire et l'imagination

Dans le *Salon de 1859*, l'imagination est sans conteste un des sujets centraux – Susan Blood va jusqu'à dire que ce *Salon* est effectivement un discours sur l'imagination³ –, parce que c'est une qualité que Baudelaire trouve indispensable dans la création artistique, et c'est cette qualité dont il reproche le manque aux tableaux exposés à ce Salon lorsqu'il écrit : « Et l'enfant gâté, le peintre moderne se dit : "Qu'est-ce que l'imagination ? Un danger et une fatigue" » (Baudelaire 1868 : 252). Il faut préciser que pour Baudelaire, la « modernité » signifie le « présent ». Comme le remarque László Sujtó : « le mot "moderne" est utilisé dans le sens de "contemporain, actuel" par le poète, et n'est porteur d'aucun jugement de valeur. Surtout, il ne désigne jamais une orientation esthétique que notre époque définirait comme "modernité poétique" ou "artistique" » (Sujtó 2003 : 117). Amèrement déçu par la peinture moderne, Baudelaire fait alors le procès d'une tendance répandue à son époque qui exige la présence de la nature dans les tableaux – et qui relègue au second plan le rôle de l'imagination. Il trouve que le « *Credo* actuel » en France est le suivant : « [on croit] que l'art est et ne peut être que la reproduction exacte de la nature » (Baudelaire 1868 : 258-259).

À propos du jugement porté par Baudelaire sur la pensée artistique du milieu du XIX^e siècle, il convient de rappeler le changement survenu dans le goût artistique une centaine d'années auparavant. La qualité essentielle que les contemporains de Watteau (environ entre 1720 et 1750) exigent dans la peinture est l'imagination – comme le réclame aussi Baudelaire un siècle après. Néanmoins, il ne faut pas confondre cette conception de l'imagination avec celle du surréalisme ou d'autres courants artistiques du XX^e siècle : l'imagination dont parlent Baudelaire et les écrivains d'art du XVIII^e siècle préside au choix du sujet et à la composition des tableaux. Quant à l'exécution, tous les éléments de l'œuvre (les figures, le paysage, les objets) doivent être vraisemblables. C'est dans ce sens que les biographes de Watteau – dont nous citerons deux, Dubois de Saint-Gelais et Étienne Jeaurat – écrivent sur son œuvre : « Ce peintre s'est fait un nom par sa gracieuse et exacte imitation du naturel dans les sujets galants et agréables » (Saint-Gelais 1984 : 21), et « [c]'est un peintre tout à fait extraordinaire, il imite la nature à merveille. Les sujets

³ « True, the Salon 1859 is largely a discourse on the imagination » (Blood 1986 : 822). (Notre traduction.)

de ses tableaux sont de pure fantaisie » (Jeaurat [1729] 1984 : 23). D'après la strophe consacrée à Watteau dans *Les Phares*, il ne nous est pourtant pas évident si c'est l'imagination féconde du peintre que Baudelaire appréciait le plus dans ses créations. Mais la présence du nom de Watteau parmi les maîtres les plus admirés par le poète, ainsi que l'apparition de son nom dans le *Salon de 1859* témoignent de ce que l'art du peintre est en accord avec les idées de Baudelaire sur la peinture⁴.

Par contre, dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, l'œuvre de Watteau (et en général le courant rococo) est mise à l'écart, et les écrivains d'art, avec Denis Diderot en tête, rejettent le peintre pour les sujets imaginaires de ses compositions, et apprécient plutôt les artistes qui imitent non seulement la nature, mais aussi les scènes de la vie quotidienne – que l'on a appelées par la suite « scènes de genre ». Diderot écrit à ce propos dans ses *Essais sur la peinture* : « Ôtez à Watteau ses sites, sa couleur, la grâce de ses figures, celle de ses vêtements, ne voyez que la scène et jugez » (Diderot 1984 : 56). Dans les *Pensées détachées sur la peinture*, il formule la même idée : « j'aime mieux la rusticité que la mignardise, et je donnerais dix Watteau pour un Teniers » (Diderot 1995 : 381).

Ce qui se passe après 1750, c'est le bouleversement de la hiérarchie des genres⁵ : selon le jugement des critiques d'art, la peinture d'histoire, surtout la peinture allégorique, riche en scènes imaginaires, tombe du sommet de la hiérarchie, laissant la place à la peinture de genre. Valorisant l'imagination dans la peinture et rabaissant les tableaux de genre, Baudelaire semble retourner à la hiérarchie du XVII^e et du début du XVIII^e siècle (Blood 1986 : 822). Mais ce qu'il voit autour de lui (et même au Salon de 1859), c'est une attitude similaire à celle qui a caractérisé l'art du XVIII^e siècle : l'imitation de la nature devient l'objectif le plus important pour les peintres aussi bien que pour le public.

Selon Baudelaire, la photographie est alors le fruit vicieux de ce changement dans l'ordre des valeurs. Il croit entendre le peuple dire : « Ainsi l'industrie qui nous donnerait un résultat identique à la nature serait l'art absolu », et continue ainsi : « Un Dieu vengeur a exaucé les vœux de cette multitude. Daguerre fut son messie. Et alors elle se dit : " Puisque la photographie nous donne toutes les garanties désirables d'exactitude (ils croient cela, les insensés !), l'art c'est la photographie " » (Baudelaire 1868 : 259). Nous devons préciser ici que ce n'est pas l'existence de la photographie qui révolte Baudelaire, mais plutôt le pouvoir qu'on lui attribue. Il s'indigne en ces termes : « je suis convaincu que les progrès mal appliqués de la photographie ont beaucoup contribué, comme d'ailleurs tous les progrès purement matériels, à l'appauvrissement du génie artistique français, déjà si rare » (Baudelaire 1868 : 260). Il propose même un usage approprié de la photographie : « Il faut donc

⁴ Il est intéressant de noter que contrairement à Baudelaire, Gérard de Nerval, également admirateur de Watteau, apprécie les peintures de genre. Au lieu de chercher la présence de l'imagination dans les tableaux, il pense que ceux-ci peuvent avoir une double fonction : « stockage du savoir et représentation des mœurs ». (Misuno 2002 : 602).

⁵ Plusieurs hiérarchies des genres ont été établies à la fin du XVII^e et au début du XVIII^e siècle (entre autres par les théoriciens André Félibien, Roger de Piles, l'abbé Du Bos). Ce qui est néanmoins un point commun dans ces différentes hiérarchies, c'est qu'ils mettent la peinture d'histoire au sommet de la hiérarchie, et le portrait, le paysage et la nature morte ne viennent qu'après (Kovács 2004).

qu'elle [la photographie] rentre dans son véritable devoir, qui est d'être la servante des sciences et des arts, mais la très-humble servante, comme l'imprimerie et la sténographie, qui n'ont ni créé ni suppléé la littérature » (Baudelaire 1868 : 261). Ces phrases révèlent que Baudelaire n'attribue pas de valeur artistique à la photographie, car à son avis, elle ne fait que copier la nature et représenter le réel comme il est. En effet, c'était le même reproche que l'on a fait à la littérature réaliste de l'époque – qui est née au temps de l'émergence de la photographie. Comme Jill Kelly le souligne, la caméra n'était pas capable de creuser dans le cœur des choses, tout ce qu'elle pouvait reproduire était l'extérieur :

[...] c'était un œil sans intelligence. Les auteurs qui s'adonnaient avec enthousiasme à cette technique n'étaient pas meilleurs. Tel un photographe, un écrivain réaliste n'avait besoin que d'adresse et de patience, non pas de talent et de génie. Quiconque pouvait devenir réaliste⁶ (Kelly 1991 : 200).

À part l'imagination, nécessaire pour la création artistique, Baudelaire a encore un argument contre la photographie – mais qui est aussi lié à la notion centrale de notre étude, à savoir l'imagination. Les photographies qui représentent des scènes historiques provoquent les protestations de Baudelaire. Il écrit à ce propos : « quelque écrivain démocrate a dû voir là le moyen, à bon marché, de répandre dans le peuple le dégoût de l'histoire et de la peinture, commettant ainsi un double sacrilège et insultant à la fois la divine peinture et l'art sublime du comédien » (Baudelaire 1868 : 259). Dans l'interprétation de Susan Blood, Baudelaire est persuadé que « la photographie a contribué à l'affaiblissement de l'imagination historique [...] La photographie historique offre, en revanche, un médium neutre pour la coexistence confuse de l'ancien et du nouveau » (Blood 1986 : 828-829). Autrement dit, le réalisme apparent de la photographie peut tromper et confondre les spectateurs. Nous pouvons conclure alors que pour Baudelaire, grâce à l'imagination du peintre, la « divine peinture » historique est plus crédible et se prête mieux à évoquer les mœurs et les passions des mondes disparus que la photographie.

Baudelaire, Watteau et la mélancolie

Le changement dans les idées sur l'art à l'époque de Baudelaire attire notre attention sur un autre changement, celui qui a eu lieu dans la société française au milieu du XIX^e siècle. C'est l'ère de l'industrialisme, pendant laquelle l'invasion des machines transforme de nombreux aspects non seulement de la vie artistique – grâce à la photographie –, mais aussi de la vie quotidienne. Pierre Laforgue explique ce changement en disant qu'effectivement, « la machine, le machinisme et l'industrialisme ont profondément affecté l'imaginaire du romantisme et ont suscité une nouvelle représentation du monde » (Laforgue 2003 : 64). Nous pouvons nous demander en effet si l'insistance de Baudelaire sur le rôle de l'imagination dans la peinture serait

⁶ « it was an eye with no intelligence. Writers bent wholeheartedly on using this technique were no better. Like a photographer, a realist writer needed only skill and patience, not talent or genius. Anyone could become a realist. » (Kelly 1991 : 200) (Notre traduction).

une réaction indirecte à l'industrialisation et l'expression d'un nouveau romantisme. Pour répondre à cette question, nous devons tout d'abord préciser que cette vision du monde est caractérisée par la *mélancolie*. Comme l'affirme Laforgue : « Romanisme et modernité se conjuguent et s'éprouvent dans la mélancolie » (Laforgue 2003 : 92).

Dans son article sur la photopeinture, Sylvie Treille souligne que – même si le grand public n'en tenait pas compte – Baudelaire et Delacroix « émettaient des sentences apocalyptiques sur le devenir esthétique de la peinture » (Treille 1990 : 440), surtout après avoir constaté la popularité de la photographie. Baudelaire a donc pressenti cette rupture artistique et historique, et il songe à un monde idéal que représente la peinture riche en imagination – et qui est menacé d'être détruit par la photographie. C'est cette nostalgie du passé qui se transforme en une sorte de mélancolie dans l'œuvre baudelairienne.

Par la suite, nous allons étudier comment cette nostalgie se manifeste également dans certaines œuvres des écrivains et poètes contemporains de Baudelaire, et mettre en vedette le rôle de la mélancolie dans les références constantes du poète à l'art de Watteau. *Un voyage à Cythère* est un bel exemple de ce sentiment de perte. Pour notre recherche, ce poème est d'une double importance : il manifeste la mélancolie accaparant l'âme du poète, et sert en même temps de référence au tableau de Watteau intitulé *Pèlerinage à l'île de Cythère*⁷. Dans les vers suivants, nous sommes témoins de la décomposition de l'île autrefois mythique :

Belle île aux myrtes verts, pleine de fleurs écloses,
Vénérée à jamais par toute nation,
Où les soupirs des cœurs en adoration
Roulent comme l'encens sur un jardin de roses

Ou le roucoulement éternel d'un ramier !
— Cythère n'était plus qu'un terrain des plus maigres,
Un désert rocailleux troublé par des cris aigres.
J'entrevois pourtant un objet singulier ! (Baudelaire 2016 : 165)

C'est ce souvenir et cette conscience douloureuse du passé qui sont porteurs de la mélancolie dans ce poème. L'interprétation des *Phares* proposée par Léon Cellier semble aussi soutenir l'idée que Baudelaire rattache implicitement l'art de Watteau à « la grande école de la mélancolie ». Cellier remarque que la mélancolie apparaît dans la cinquième strophe du poème (dont celle sur Watteau est la sixième), et devient de plus en plus intense vers la fin (Cellier 1966)⁸. Tout de même, la présence simultanée du sentiment de perte et de l'île de Cythère n'est pas une invention de Baudelaire : elle n'est pas étrangère à la littérature du XIX^e siècle. Dans plusieurs ouvrages de Gérard de Nerval – tels que le *Voyage en Orient* ou *Sylvie* –, les prota-

⁷ Ce tableau peut être considéré comme l'œuvre la plus connue de Watteau. Il existe deux versions de cette peinture dont la première se trouve – et se trouvait aussi à l'époque de Baudelaire – au Louvre. Le motif de Cythère, si populaire parmi les écrivains au XIX^e siècle, remonte probablement à ce tableau.

⁸ Il est intéressant de noter que l'interprétation de Cellier est contestée par Laurence M. Porter qui critique la confusion de la notion de la mélancolie avec celle du spleen dans l'ouvrage de Cellier (Porter 1973).

gonistes partent à la recherche de l'île de Cythère. Mais comme Baudelaire, les héros de Nerval ne trouvent point ce qu'ils attendent : ils voient une Cythère abandonnée, transformée, voire morte.

[...] la terre est morte, morte sous la main de l'homme, et les dieux se sont envolés !
[...] Je cherchais les bergers et les bergères de Watteau, leurs navires ornés de guirlandes abondant des rives fleuries ; je rêvais ces folles bandes de pèlerins d'amour aux manteaux de satin changeant [...] (Nerval 1984 : 234).

La même perte est évoquée dans *Sylvie*, à laquelle Agnès Spiquel se réfère ainsi : « si le monde moderne a détruit Cythère pour en faire le Cérigo⁹ de l'utilitarisme anglais, il reste le rêve, au risque de rater sa vie – c'est le narrateur de *Sylvie* » (Spiquel 2009 : 219). Théophile Gautier exprime une tristesse fort semblable dans son poème *La Comédie de la mort – Watteau* :

Je regardai bien longtemps par la grille ;
C'était un parc dans le goût de Watteau :
[...]
Que j'étais près du rêve de ma vie,
Que mon bonheur était enfermé là (Gautier 1838 : 122).

Ce monde idyllique, créé par Watteau, devient l'objet du désir du narrateur, surtout quand il se rend compte qu'il ne peut jamais l'atteindre. Le thème de Cythère, et plus particulièrement celui de la mort de Cythère est alors une composante essentielle de la mélancolie du XIX^e siècle, car l'île est le symbole d'un monde idéal perdu.

Ce qui relie ces œuvres empreintes de mélancolie (en dehors de Cythère et du passé perdu), c'est un thème essentiel qui nous permet de comprendre la pensée des auteurs cités : le *rêve*. Dans les deux derniers textes auxquels nous venons de nous référer, nous retrouvons le terme « rêve », et même dans le *Salon de 1859*, c'est un terme clé qui réapparaît très souvent. Au sujet de l'étonnement, Baudelaire écrit : « notre public, qui est singulièrement impuissant à sentir le bonheur de la rêverie ou de l'admiration (signes des petites âmes), veut être étonné par des moyens étrangers à l'art, et ses artistes obéissants se conforment à ce goût » (Baudelaire 1868 : 258). Sans vouloir procéder à une interprétation détaillée du rêve dans ces textes, nous soulignons néanmoins que c'est ce thème qui incarne le désir et le regret d'un monde défunt, en un mot, la nostalgie – et qui sert ainsi d'une marque concrète de la mélancolie. Et, en ce qui concerne les « moyens étrangers à l'art », nous arrivons à ce point à notre question initiale portant sur le rapport entre Baudelaire, Watteau et la photographie.

Nous venons de montrer que les notions de *mélancolie* et de *rêve*, de même que le thème de Cythère – tous en relation avec Baudelaire – mènent au monde peint par Watteau. Comment Baudelaire – perdu dans le sentiment de mélancolie et de nostalgie – réagit-il face à la photographie, dans laquelle il cherche en vain l'imagination ? Y retrouve-t-il la mélancolie ?

⁹ Cérigo est le nom italien (d'origine latine) de Cythère.

En rapport avec le thème du *rêve* dans les textes des auteurs romantiques, il convient de nous référer au poème de Baudelaire intitulé *Le Rêve d'un curieux*, qui est non seulement dédié au photographe (et ami de Baudelaire) Félix Nadar, mais qui, à côté des thèmes du rêve et de la mort, évoque aussi la photographie. Selon Richard Stamelman, le poème déjà cité, *Un voyage à Cythère*, est aussi une allégorie de la mort et de la temporalité (Stamelman 1983), mais tandis que ce poème parle de la mort d'un monde idéal, *Le Rêve d'un curieux* est un sonnet qui, d'après Jérôme Thélot, « invente une métaphysique de l'amour et de la mort qui, selon Baudelaire, sera celle de l'époque où triomphera – c'est aujourd'hui – "l'homme photographique" » (Thélot 1999). Il s'agit là d'une ère où le public ne cherche plus le « bonheur de rêver », car il a déjà oublié Cythère.

J'étais mort sans surprise, et la terrible aurore
M'enveloppait. – Eh quoi ! n'est-ce donc que cela ?
La toile était levée et j'attendais encore (Baudelaire 2016 : 181).

Thélot résume ainsi l'idée de Baudelaire : « La photographie – procédé sans imagination, trouvaille sans génie – c'est l'étonnement sans le rêve, ce n'est donc pas l'art » (Thélot 1999). Effectivement, elle n'est pas l'art empreint de mélancolie que Baudelaire cherche, et nous pouvons ainsi conclure que contrairement au Cythère de Watteau, la photographie n'est pas le refuge des artistes sollicités par le passé.

Cette idée marque la pensée de Baudelaire sur le passage d'un monde non-industriel à un monde industriel. Laforgue la résume en ces termes : « La mélancolie, de ce point de vue [la modernité urbaine], est la résultante du choix que fait Baudelaire d'inscrire le présent de cette modernité dans sa poésie, laquelle reste tournée rêveusement vers le passé » (Laforgue 2003 : 79). L'île de Cythère, et ainsi la peinture de Watteau, symbolisent ce passé préindustriel disparu, alors que la photographie représente une réalité présente et vide.

Baudelaire et le progrès

Après avoir évoqué ce monde défunt, perdu, voire oublié, représenté jadis par Watteau, il nous reste à définir ce monde selon Baudelaire et son *Salon de 1859*. La notion clé qui nous aidera à comprendre l'incompatibilité du monde moderne et du monde ancien est le *progrès*. À propos du « peintre naturel », Baudelaire écrit : « Aussi admirons avec quelle rapidité nous nous enfonçons dans la voie du progrès (j'entends par progrès la domination progressive de la matière), et quelle diffusion merveilleuse se fait tous les jours de l'habileté commune, de celle qui peut s'acquérir par la patience » (Baudelaire 1868 : 257). Au sujet de la poésie, il émet la remarque suivante : « La poésie et le progrès sont deux ambitieux qui se haïssent d'une haine instinctive, et, quand ils se rencontrent dans le même chemin, il faut que l'un des deux serve l'autre » (Baudelaire 1868 : 261). C'est immédiatement après cette phrase que le poète exprime son inquiétude concernant la victoire éventuelle de la photographie sur l'art. Yosmo Abé entend ainsi ces lignes : « Baudelaire déclare l'art et le progrès en somme incompatibles » (Abé 1967 : 276), ce que nous pouvons

bien interpréter comme l'incompatibilité d'un monde ancien et d'un monde nouveau.

C'est cette incompatibilité que souligne également Walter Benjamin dans son écrit sur Baudelaire et la photographie. D'après l'interprétation par Susan Blood du texte intitulé *Über einige Motive bei Baudelaire* [Sur quelques motifs baudelairiens – trad. par Jean Lacoste], Benjamin oppose deux sociétés : la première est celle de la préindustrialisation, autrement dit, de l'ère avant le progrès, tandis que la seconde est celle du monde industriel dans lequel le progrès est la valeur centrale. Au premier groupe est liée la mémoire involontaire proustienne ; au second, la mémoire volontaire. Selon cette catégorisation, la peinture si chère à Baudelaire poète appartient au premier groupe, alors que la photographie est fortement liée à la société industrielle et à la mémoire volontaire (Blood 1986 : 823).

Nous devons néanmoins remarquer qu'en étudiant la notion baudelairienne de la modernité, Michel Frizot arrive à la conclusion que la modernité pour Baudelaire n'est pas « instrumentale » (Frizot 2000). Autrement dit, ce n'est pas le progrès technique auquel il réagit dans ses écrits, mais plutôt à un changement social : « [la modernité de Baudelaire] est celle de l'être-au-monde plus que du mode de vie, de l'imaginaire et des représentations plus que de la pragmatique industrielle » (Frizot 2000). Nous partageons cette opinion et pensons aussi que ce ne sont pas les origines de l'industrialisme (notamment les machines ou les usines) qui intéressent Baudelaire, mais c'est par la photographie – qui est sans doute une invention technique capitale de l'époque – qu'il semble reconnaître les lieux du progrès de son temps. Il réfléchit sur ses effets tant sur l'art que sur le public de l'art, et l'oppose à la peinture d'une époque bien antérieure au Salon de 1859, marquée – entre autres – par Watteau.

Nous avons déjà affirmé que c'est l'imagination que Baudelaire apprécie avant tout dans les peintures d'histoire et dans l'art de Watteau. Mais c'est aussi la qualité qu'il ne trouve guère dans la photographie, qui est trop proche de la nature, et qui ne peut montrer que le côté extérieur des objets. Si nous tenons compte du contexte social et industriel de la seconde moitié du XIX^e siècle, la mélancolie, le rêve et le thème de l'île de Cythère n'apparaissent pas que dans l'œuvre baudelairien. Ces thèmes sont liés à un monde ancien et défunt auquel Baudelaire ne cesse de songer. Ce qui est néanmoins évident, c'est l'absence – selon Baudelaire – de ces thèmes dans la photographie, ce qui est le vice du nouveau monde industriel, d'où Baudelaire veut s'enfuir par la mélancolie et le rêve. La question du progrès, qui est à l'origine des changements sociaux et artistiques, est alors incontournable pour comprendre pourquoi ces deux mondes se séparent chez Baudelaire.

UNIVERSITÉ DE SZEGED
doctorante en littérature
luca.m.molnar@gmail.com

BIBLIOGRAPHIE

ABÉ, Yosmo (1967). « Baudelaire et Maxime du Camp », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, Vol. 67, n° 2, 273-285.

BAUDELAIRE, Charles (1868). « Salon de 1859 », *Œuvres complètes de Charles Baudelaire, Tome II. Curiosités Esthétiques*, Paris : Michel Lévy Frères, Libraires Éditeurs, 245-358.

BAUDELAIRE, Charles (2016). « Le rêve d'un curieux », *Les Fleurs du Mal*, Paris : Flammarion, 181.

BAUDELAIRE, Charles (2016). « Les Phares », *Les Fleurs du Mal*, Paris : Flammarion, 64-65.

BAUDELAIRE, Charles (2016). « Un voyage à Cythère », *Les Fleurs du Mal*, Paris : Flammarion, 165-166.

BLOOD, Susan (1986). « Baudelaire Against Photography : an Allegory of Old Age », *MLN*, Vol. 101, n° 4, 817-837.

CELLIER, Léon (1966). « 'Les Phares' de Baudelaire : Étude de structure », *RSH*, Vol. 121, n° 1, 97-103.

DIDEROT, Denis (1984). « Essais sur la peinture », Gita May (éd.), *Salons de 1759, 1761, 1763*, Paris : Hermann.

DIDEROT, Denis (1995). « Pensées détachées sur la peinture », Else Marie Bukdahl, Annette Lorenceau et Gita May (éd.), *Salons IV. Héros et martyrs*, Paris : Hermann.

FRIZOT, Michel (2000). « La modernité instrumentale. Note sur Walter Benjamin », *Études Photographiques*, n° 8, novembre, [En ligne] <http://etudesphotographiques.revues.org/228>. Consulté le 09 février 2021.

GAUTIER, Théophile (1838). *Vatteau, La Comédie de la Mort*, Paris : Desessart, 121-122.

JEATURAT, Étienne (1984). « Raccolta di Lettere sulla pittura, scultura ed architettura » [Lettre de Jeaurat à Francesco Gabburri du 5 décembre 1729 dans Bottari, paru à Milan, 1822, t. II, 192-193], Pierre Rosenberg (éd.), *Vies anciennes de Watteau*, Paris : Hermann, 23.

KELLY, Jill (1991). « Photographic Reality and French Literary Realism : Nineteenth-Century Synchronism and Symbiosis », *The French Review*, Vol. 65, n° 2, 195-205.

KOVÁCS, Katalin (2004). *A szenvedélyek kifejezése és a műfajok hierarchiája. A francia festészetelméleti gondolkodás kezdetei*, Budapest : Eötvös József Könyvkiadó.

LAFORGUE, Pierre (2003). « Machinisme et industrialisme, ou romantisme, modernité et mélancolie. Quelques jalons (1840-1870) », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, Vol. 103, n° 1, 63-92.

MISUNO, Hisashi (2002). « Nerval, écrivain de la vie moderne, et la peinture flamande et hollandaise », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, Vol. 102, n° 4, 601-616.

NERVAL, Gérard de (1984 [1851]). *Voyage en Orient*, Jean Guillaume et Claude Pichois (éd.), *Œuvres complètes, Tome II*, Paris : Gallimard.

PORTER, Laurence M. (1973). « The Anagogic Structure of Baudelaire's 'Les Phares' », *The French Review. Special Issue*, Vol. 46, n° 5, 49-54.

SAINT-GELAIS, Dubois de (1984 [1717]). « Notice sur Watteau publiée par Dubois de Saint-Gelais dans sa *Description des tableaux du Palais Royal avec la vie des peintres à la tête de leurs ouvrages* », Pierre Rosenberg (éd.), *Vies anciennes de Watteau*, Paris : Hermann, 21-22.

STAMELMAN, Richard (1983). « The Shroud of Allegory : Death, Mourning and Melancholy in Baudelaire's Work », *Texas Studies in Literature and Language*, Vol. 25, n° 3, 390-409.

SUJTÓ, László (2003). « Remarques sur la "modernité" baudelairienne », *Revue d'Études françaises*, n° 8, 111-120.

THÉLOT, Jérôme (1999). « "Le rêve d'un curieux" ou la photographie comme Fleur de Mal », *Études Photographiques*, n° 6, mai [En ligne] <http://etudesphotographiques.revues.org/186>. Consulté le 09 février 2021.

TREILLE, Sylvie (1999). « Colorations sur photographie : la photopeinture », *Ethnologie française, nouvelle série*, Vol. 20, n° 40, 439-446.

Le jardin-machine

Introduction

L'horticulture faisait toujours partie de la civilisation humaine. Si la fonction du jardin variait d'une époque à l'autre, à partir de la Renaissance, il est considéré comme une œuvre d'art totale qui sert à exprimer des idées culturelles complexes, notamment philosophiques, artistiques et politiques. C'est à partir de la construction du jardin de Versailles dans la seconde moitié du XVII^e siècle que le jardin devient une mode et en même temps une affaire publique en Europe : les jardins des cours royales et aristocratiques sont inaugurés comme une forme artistique. Parallèlement à ce phénomène, l'horticulture en Angleterre évolue de la même façon, et les jardins paysagistes issus de cette pratique acquièrent une popularité écrasante dans la seconde moitié du XVIII^e siècle partout en Europe. Ces jardins de différentes origines font en effet fusionner les arts et les sciences : l'architecture, l'hydraulique, la peinture, la sculpture, voire la philosophie et la politique, car ils deviennent une métaphore anthropologique complexe de l'homme des Lumières. Il faut bien sûr mentionner à cet endroit le concept d'hétérotopie de Michel Foucault, car le jardin à la française et le jardin paysagiste impliquent un usage spécial et sont dotés de sens spécifiques et privilégiés à l'époque. Ils sont en effet des espaces imaginaires idéaux, donc des « utopies effectivement réalisées » (Foucault 1984).

Dans la présente analyse, j'essaierai de dévoiler un aspect spécifique des jardins des XVII^e et XVIII^e siècles. J'examinerai comment la machine apparaît dans la construction des jardins, comment elle soumet le naturel à l'artificiel, et comment le jardin – loin de la nature – devient une hétérotopie spécifique pour l'homme de l'époque. Tout d'abord, je voudrais présenter l'esthétique du jardin à la française, donc celui de Versailles déterminé par les travaux d'ingénieur, notamment par la machine de Marly, ensuite le caractère paradoxalement artificiel du jardin paysagiste décrit dans la *Nouvelle Héloïse* et, finalement, le jardin du récit de Dominique Vivant Denon, *Point de lendemain* qui apporte une conclusion explicite à la relation abolie de la nature et du jardin.

La nature domestiquée – le jardin mécanisé : la machine de Marly

Le jardin de Versailles est qualifié de style classique, régulier ou à la française. C'est au cours des années 1660 que le jardin commence à évoluer grâce aux idées grandioses de Louis XIV et de ses ingénieurs, notamment André Le Nôtre, qui y mettent en œuvre une structure astucieuse. Le domaine a été fondé par Louis XIII au cours des années 1620, à la suite des parties de chasse dans les forêts de Versailles. Un château et un jardin ont été construits dans les années 1630 quand la seigneurie de Versailles est achetée par le roi. La première visite de Louis XIV à Versailles date du 18 avril 1651, et le roi adolescent fréquentera le château dans cette décennie

pour des séjours de chasse – ses sentiments envers son père et ses souvenirs d'enfance renforcent l'importance du domaine. C'est en 1660 qu'il commence à établir un projet de développement du parc et du château : le travail s'accélère dès l'intervention d'André Le Nôtre en 1662 (Le Guillou 2002 : 50-60). Le projet de la construction du palais et du jardin est fondé sur l'idée de la « déification mythohistorique du monarque » et de « l'image solaire » (Apostolidès 1981 : 86). En « enveloppant » le parc original, Le Nôtre « rompt avec la symétrie primaire (en miroir) des figures du jardin de Louis XIII » (Corajoud, Coulon et Loze 1983 : 109).

Pour ce faire, Le Nôtre utilise des tracés qui introduisent une dynamique. Les figures instaurent un mode de croissance du jardin par des relations homothétiques et additives, des correspondances ouvertes et subtiles entre longueurs, surfaces et volumes, un enchaînement continu de proportions qui, partiellement, rompent avec la symétrie pour introduire l'équivalence. [...] l'indicible clarté du jardin de Versailles se fonde sur cette complexité animée par de secrètes correspondances (Corajoud, Coulon et Loze 1983 : 116).

Cette forme de jardin soumet la nature aux règles de la raison, dans les domaines géométrique, optique et esthétique, en formant un spectacle fascinant. Pourtant, le visible n'exclut pas l'activité du spectateur : le caractère théâtral de la composition du jardin demande la découverte de l'espace, l'observateur est invité à retrouver les lieux cachés et à se laisser surprendre par les détails subtils. Le goût de l'antique participe à cet effet composé du jardin régulier par les statues de la mythologie antique dont les acteurs – les dieux, les déesses, les nymphes et autres créatures fabuleuses – sont également présents dans la dénomination des parties, par exemple des bosquets, des grottes, des bassins, etc. Ce n'est guère un hasard : le thème central du parc est Apollon, le dieu du soleil à qui Louis XIV est assimilé, les mythes et les acteurs sont empruntés aux *Métamorphoses* d'Ovide.

Dans le parc, les morceaux détachés du savoir classique sont recomposés de façon qu'ils évoquent l'histoire d'Apollon-Louis XIV. Ce discours est construit comme une pièce classique, selon les préceptes de la rhétorique. La violence des éléments naturels est domptée pour donner au parc un aspect majestueux (Apostolidès 1981 : 87).

Le jardin a été inauguré lors d'une fête galante commencée le 7 mai 1664 et intitulée les *Plaisirs de l'Isle enchantée*, qui fournissait « une occasion de concrétiser le mythe de l'Âge d'or » (Apostolidès 1981 : 94). Le défilé d'ouverture, les jeux théâtraux, le feu d'artifice, les ballets, les jeux équestres et autres spectacles sont accueillis par le jardin (Apostolidès 1981 : 95-97). Ce caractère composé du jardin est représenté par de nombreuses peintures de Jean Cotelle le Jeune (1646-1708) exécutées dans les dernières décennies du XVII^e siècle : il met l'accent avant tout sur les parties séparées nommées bosquets où des spectacles aquatiques sont placés, et le style antique est souligné par la présence des figures mythologiques dans le ciel ou à l'arrière-plan. Les peintures créent ainsi une image idéalisée et stable du jardin qui est en changement dynamique grâce à la construction et à l'usage continus. L'installation de la Ménagerie et la participation des animaux aux spectacles renfor-

cent également le caractère imaginaire du jardin : Aurélia Gaillard nomme cette pratique « une fictionnalisation des animaux » (Gaillard 2003 : 186-187).

L'importance des eaux est incontestable dans le jardin, ce qui est mis en évidence par le thème récurrent du dieu romain : le bassin d'Apollon et le Grand Canal se trouvent dans l'axe principal du jardin, comme le prolongement de l'Allée royale. Le Grand Canal était propice à accueillir par exemple des batailles navales lors des jeux théâtraux. Les eaux jouaient un rôle exceptionnel dès le début des constructions : la réflexion, l'étincellement ont renforcé l'effet somptueux des jets d'eau, des fontaines, des bassins, des jeux d'eaux, des rideaux d'eaux, des théâtres d'eaux, etc. On comptait au moins 2000 différents types de spectacles aquatiques à la fin du règne de Louis XIV. Cette abondance incroyable en spectacles était en opposition avec l'absence de l'eau potable dans le royaume d'où vient « le mythe de la surpuissance du roi » (Apostolidès 1981 : 102). Le problème essentiel du système hydraulique du jardin de Versailles consistait en ce que le territoire était pauvre en eau naturelle suffisante pour alimenter les équipements. Au début, les solutions traditionnelles comme des réservoirs installés sur des points élevés étaient efficaces, puis un système de pompage a assuré une quantité de près de 3000 m³ d'eau par jour. Mais il fallait économiser : seuls les jets d'eau visibles du château ont fonctionné en permanence. Les fontaines plus dissimulées étaient démarrées juste à l'arrivée du roi, un système de sifflets assurait leur enclenchement précis. Il fallait donc réinventer l'approvisionnement en eau en raison d'une exigence augmentée : entre 1679-1684, la construction de la machine de Marly est effectuée. Les ingénieurs établissent un système complexe de pompes, de canaux, d'aqueducs et de réservoirs pour doubler la quantité par le pompage de l'eau de la Seine. Les 14 grandes roues, les 79 pompes et un grand réservoir ont formé une immense structure pour alimenter les équipements du château de Marly et celui de Versailles. Pourtant, la performance de la machine n'était pas aussi efficace que prévu à cause des pannes et des fuites permanentes. En somme, l'idée tout comme l'élaboration de la machine était captivante, car elle a surmonté les insuffisances de la nature, mais elle était davantage : une allégorie complexe du pouvoir royal.

Sous sa forme industrielle ou théâtrale, la machine est créatrice d'illusion. Elle est toute désignée pour devenir non seulement l'instrument du pouvoir monarchique, mais aussi le modèle de son fonctionnement. Pour que la fonction royale transcende le reste de l'humanité, le souverain donne le spectacle de sa surpuissance. Il peut le faire par l'intermédiaire de mécanismes compréhensibles par la raison et qui vont au-delà de la nature qu'ils prétendent imiter. La machine de théâtre crée une nature miraculeuse où les éléments se mêlent au gré du metteur en scène ; la machine industrielle crée une richesse miraculeuse parce qu'elle produit beaucoup plus que l'ouvrier le plus habile. Production de sens du côté théâtral, production de biens du côté industriel, la machine ne devient exemplaire que si ses deux faces sont mises en lumière. Elle donne ainsi une traduction visuelle du fonctionnement idéal de l'État, c'est-à-dire d'un ensemble signifiant où chaque pièce joue en fonction de la totalité. La machine de Marly répond à ce double critère (Apostolidès 1981 : 125).

On peut comprendre ainsi le jardin à la française comme l'allégorie de la monarchie absolue de Louis XIV, qui contrôle seul son royaume considéré comme le renouveau, la réincarnation de l'Empire Romain. En même temps, le jardin de Versailles exprime généralement la maîtrise de la nature par le savoir de l'homme qui étend son pouvoir par des machines¹.

Le paradoxe du jardin paysagiste dans la Nouvelle Héloïse de Rousseau

L'autre style d'horticulture à la mode au cours du XVIII^e siècle prend également des sens allégoriques : différentes interprétations anthropologiques et politiques s'y rattachent qui sont apparemment à l'encontre de ceux du jardin à la française. On peut en général constater qu'au lieu de l'idée de l'homme triomphant de la nature soumise, le jardin paysagiste montre une harmonie entre le jardin et son propriétaire, voire même la possibilité d'une certaine fusion dans l'espace où l'homme peut reconnaître son naturel originel qu'il a perdu par le développement de la civilisation. Évidemment, c'est une idée rousseauiste qui n'est pas étrangère au jardin paysagiste d'origine anglaise, apparu au début du XVIII^e siècle, grâce à l'héritage culturel multiple du pays. Tout d'abord, il faut souligner que la diversité harmonieuse du jardin paysagiste ou anglais n'est pas simplement l'image de la nature merveilleuse créée par Dieu, mais également celle de l'histoire, et celle de la nation anglaise. En ce sens, le paysage (et le jardin soigneusement planté) est lié au passé de la nation et montre au spectateur les caractéristiques principales par l'allégorie de la nature, avant tout la liberté (Leslie 1999 : 96, 100). Si l'on cherche les origines du jardin paysagiste, il faut également mentionner l'activité de Lord Burlington et de William Kent qui s'étaient inspirés, lors de leur Grand Tour en Italie, des jardins méditerranéens et de l'architecture palladienne de la Renaissance. Sous ces influences, ils ont accompli le jardin et le bâtiment de Chiswick House à Londres, la villa de Lord Burlington au cours des années 1720. L'idée centrale était d'abolir les limitations spatiales par l'illusion de la grandeur, et causer par là un effet de surprise par le spectacle du paysage avec la Tamise (Carré 1973 : 27). Si le style naturel de ce jardin était fortement manipulé par les éléments de base de la terre, de l'eau et des plantes, et par les éléments construits, tout comme dans le jardin de Versailles, la philosophie qui le sous-tendait était foncièrement différente (Carré 1973 : 28).

Le jardin paysagiste se diffuse rapidement sur le continent au cours du XVIII^e siècle grâce à l'attention portée à la culture, à la littérature et à la philosophie de l'Angleterre de la part de la France, de l'Allemagne et des pays de l'Europe centrale. Par son idée de l'apparence naturelle et harmonieuse, le jardin anglais – ou à l'anglaise – est considéré comme un refuge dans un monde hostile et bruyant, un endroit où l'homme n'est pas borné. L'aspect politique et anthropologique du jardin paysagiste souligne d'une part la liberté de l'homme dans une atmosphère pacifique, d'autre part crée l'idée de l'utopie, celle d'un espace imaginaire et idéale qui n'existe que dans cette forme limitée. Comme Peter V. Conroy Jr. souligne dans son

¹ Pour l'étude d'une histoire culturelle détaillée de la machine de Marly jusqu'au début du XIX^e siècle voir Brandstetter 2012.

analyse : « En France, la vague des jardins anglais commence à déferler sur le pays pendant les années soixante, au moment où Rousseau est en train de publier la *Nouvelle Héloïse*, *Du contrat social*, et *l'Émile* » (Conroy Jr. 1982 : 92). Il étudie comment le jardin paysagiste, et avant tout celui décrit dans la *Nouvelle Héloïse*, entre en dialogue polémique avec le jardin à la française, comment les différences architecturales et celles de l'usage (théâtralité contre refuge) aboutissent à une opposition multiple dans le domaine de la nature humaine et de la société. Il insiste également sur la forme élaborée du jardin décrit dans la *Nouvelle Héloïse* (1761), nommé « Élysée », en analysant la composition et ses différences par rapport au style ancien.

Par l'analyse des citations suivantes, je voudrais souligner le caractère extrêmement élaboré, voire artificiel du jardin de Julie, qui est entièrement caché des regards et, en plus, fermé à clé. Saint-Preux retourne à Clarens après quatre ans de voyage et il est accueilli par Julie et son mari, M. de Wolmar. Dans la lettre XI de la IV^e partie, Saint-Preux décrit le jardin d'une manière bien complexe : il ne s'agit pas seulement de la description du spectacle, mais les sentiments du spectateur et le caractère sensuel de la promenade y sont également intégrés. Quand Saint-Preux est introduit dans le jardin, il est étonné de la virginité de la nature et de l'absence de l'homme :

En entrant dans ce prétendu verger, je fus frappé d'une agréable sensation de fraîcheur que d'obscurs ombrages, une verdure animée et vive, des fleurs éparses de tous côtés, un gazouillement d'eau courante, et le chant de mille oiseaux, portèrent à mon imagination du moins autant qu'à mes sens ; mais en même temps je crus voir le lieu le plus sauvage, le plus solitaire de la nature, et il me semblait d'être le premier mortel qui jamais eût pénétré dans ce désert (Rousseau 1967 : 353).

Il insiste également sur l'expérience vécue au cours de la contemplation et le tour fait dans le jardin, qu'il appelle entre autres « le bout du monde », une « île déserte », un « charmant asile ». Il faut que Mme de Wolmar lui explique qu'il s'agit d'un jardin bien construit, dont la création a pris plusieurs années :

Vous savez que l'herbe y était assez aride, les arbres assez clairsemés, donnant assez peu d'ombre, et qu'il n'y avait point d'eau. Le voilà maintenant frais, vert, habillé, paré, fleuri, arrosé. Que pensez-vous qu'il m'en a coûté pour le mettre dans l'état où il est ? (Rousseau 1967 : 353)

Julie corrige la nature pour le rendre plus naturel – c'est l'impression de Saint-Preux qui ne peut ni ne veut pas reconnaître la conception élaborée du jardin :

Ma foi, lu dis-je, il ne vous en a coûté que de la négligence. Ce lieu est charmant, il est vrai, mais agreste et abandonné ; je n'y vois point de travail humain. Vous avez fermé la porte ; l'eau est venue je ne sais comment ; la nature seule a fait tout le reste ; et vous-même n'eussiez jamais su faire aussi bien qu'elle (Rousseau 1967 : 353-354).

Selon l'explication de Julie, le plus grand travail était la canalisation du ruisseau pour assurer l'hydratation des plantes et pour délecter le promeneur par le miroitement et le murmure des eaux. Elle mentionne également que le même ruisseau alimente le jet d'eau dans le parterre dont personne ne se soucie, mais ils l'ont gardé en souvenir du père de Julie qui l'avait fait construit auparavant (Rousseau 1967 : 355). C'est alors que Saint-Preux remarque le caractère artificiel des eaux qui produisent cependant un effet naturel, ce qu'il explique en ces termes :

Je vis alors qu'il n'avait été question que de faire serpenter ces eaux avec économie en les divisant et réunissant à propos, en épargnant la pente le plus qu'il était possible, pour prolonger le circuit et se ménager le murmure de quelques petites chutes. Une couche de glaise couverte d'un pouce de gravier du lac et parsemée de coquillages formait le lit des ruisseaux. Ces mêmes ruisseaux, courant par intervalles sous quelques larges tuiles recouvertes de terre et de gazon au niveau du sol, formaient à leur issue autant de sources artificielles. Quelques filets s'en élevaient par des siphons sur des lieux raboteux et bouillonnaient en retombant. Enfin la terre ainsi rafraîchie et humectée donnait sans cesse de nouvelles fleurs et entretenait l'herbe toujours verdoyante et belle (Rousseau 1967 : 355-356).

Au cours de la description des travaux soutenus par « la patience et le temps » (Rousseau 1967 : 357), Saint-Preux fait la synthèse de l'illusion et de la réalité, en opposant la nature à la culture, ce qui souligne que le jardin paysagiste cache l'artificiel par l'illusion du naturel :

Il y a pourtant ici, continuai-je, une chose que je ne puis comprendre ; c'est qu'un lieu si différent de ce qu'il était ne peut être devenu ce qu'il est qu'avec de la culture et du soin : cependant je ne vois nulle part la moindre trace de culture ; tout est verdoyant, frais, vigoureux, et la main du jardinier ne se montre point ; rien ne dément l'idée d'une île déserte qui m'est venue en entrant, et je n'aperçois aucun pas d'hommes (Rousseau 1967 : 359).

Cependant, Saint-Preux critique le jardin secret à cause de son inutilité, en se référant aux bosquets sur l'autre côté de la maison : les acteurs du dialogue et même le lecteur savent exactement que c'était auparavant le lieu des rencontres secrets de la jeune Julie et de Saint-Preux. Je cite le dialogue de Saint Preux et de M. de Wolmar :

Je n'ai qu'un seul reproche à faire à votre Élysée, ajoutai-je en regardant Julie, mais qui vous paraîtra grave ; c'est d'être un amusement superflu. À quoi bon vous faire une nouvelle promenade, ayant de l'autre côté de la maison des bosquets si charmants et si négligés ? – Il est vrai, dit-elle un peu embarrassée ; mais j'aime mieux ceci. – Si vous aviez bien songé à votre question avant que de la faire, interrompit M. de Wolmar, elle serait plus qu'indiscrète. Jamais ma femme depuis son mariage n'a mis les pieds dans les bosquets dont vous parlez. J'en sais la raison quoiqu'elle me l'ait toujours tué. Vous qui ne l'ignorez pas, apprenez à respecter les lieux où vous êtes ; ils sont plantés par les mains de la vertu (Rousseau 1967 : 364).

Le jardin était décrit avant tout comme un lieu de refuge, mais la réplique de M. de Wolmar éclaircit une autre fonction ou plutôt un sens symbolique, celui de la vertu de Julie. La situation est évidente, mais quelque peu bizarre : le mari souligne que sa femme n'est plus la fille sensible séduite auparavant par son précepteur, mais une femme sans tache. Cela peut faire référence à l'*hortus conclusus*, donc le jardin enclos, symbole du corps intact de la Vierge Marie selon les traditions chrétiennes². L'*hortus conclusus* a un rôle significatif également dans la poésie mystique ainsi que dans la peinture médiévale. Cette allusion peut renforcer l'idée que l'Élysée de Julie est, finalement, un mensonge qui l'aide à perpétuer son amour de jeunesse envers Saint-Preux. L'apparence naturelle qui déguise l'artificiel forme ainsi un monde illusoire qui sert à retenir Julie dans la vie.

« *Nous sommes tellement machines* »

Les jardins des XVII^e et XVIII^e siècles ne servent pas à réintégrer l'homme dans la nature, mais ils sont des espaces artistiques et artificiels où l'homme des Lumières, entouré des symboles empruntés à la nature, peut s'accomplir dans une vie domestiquée et civilisée. Les jardins décrits dans le récit de Dominique Vivant Denon, *Point de lendemain* (version de 1777), peuvent être considérés comme une conclusion ironique, voire sarcastique de l'anthropologie des Lumières. Le récit se déroule dans les sites, disons, hypercivilisés : les aventures de Damon commencent dans une loge à l'Opéra, puis il est enlevé par Mme de T. dans un carrosse et conduit en province, dans le domaine de la femme. L'architecture spéciale du château et du jardin sert à séduire Damon et l'incite à passer la nuit dans une passion déclenchée par les conditions artificielles. La conversation du couple quasi-accidentel donne l'occasion à une séduction répétée qui s'intensifie d'un site à l'autre. Le jardin paysagiste terrassé sur la rive de la Seine offre une errance lors de laquelle le couple trouve « par hasard » un pavillon où ils se soumettent à la volonté du dieu de l'amour. Le langage du narrateur Damon est un langage poétique et purifié qui décrit les passions charnelles, en plus, il fait une allusion accentuée à l'amour platonique qui crée finalement un effet ironique. Damon se soumet à la volonté de Mme de T. et aux désirs du corps, et ses spéculations philosophiques libertines inspirent le jeune homme à rédiger la leçon suivante de la philosophie matérialiste :

Nous sommes tellement machines (et j'en rougis), qu'au lieu de toute la délicatesse qui me tourmentait, avant la scène qui venait de se passer, j'entrais au moins pour moitié dans la hardiesse de ces principes ; je les trouvais sublimes, et je me sentais déjà une disposition très prochaine à l'amour de la liberté (Vivant Denon 2002 : 14).

Le sommet de cette nuit mystérieuse est le cabinet secret du château dont la description minutieuse est mêlée à l'étonnement et à l'enthousiasme de Damon, ce qui peut être conçu comme l'« écho parodique » de Saint-Preux dans la contemp-

² *Cantique des cantiques*, 4:12 : « Hortus conclusus soror mea, sponsa ; hortus conclusus, fons signatus. » (« Ma sœur et fiancée est un jardin enclos ; le jardin enclos est une source fermée ».)

lation de l'Élysée de Julie (Cusset 1996 : 37). Cependant, cette fois, le jardin est entièrement artificiel, malgré son effet entièrement naturel : la mystification des yeux, des oreilles et du tact ne font que renforcer la sensibilité du corps.

L'admiration intercepta ma réponse. Je fus étonné, ravi ; je ne sais plus ce que je devins, et je commençai de bonne foi à croire à l'enchantement. La porte se referma, et je ne distinguai plus par où j'étais entré. Je ne vis plus qu'un bosquet aérien, qui, sans issue, semblait ne tenir et ne porter sur rien ; enfin je me trouvai comme dans une vaste cage entièrement de glaces, sur lesquelles les objets étaient si artistement peints, qu'elles produisaient l'illusion de tout ce qu'elles représentaient. On ne voyait intérieurement aucune lumière. Une lueur douce et céleste y pénétrait, selon le besoin que chaque objet avait d'être plus ou moins aperçu. Des cassolettes exhalaient les plus agréables parfums ; des chiffres et des trophées dérobaient aux yeux la flamme des lampes qui éclairaient, d'une manière magique, ce lieu de délices. Le côté par où nous entrâmes représentait des portiques en treillages ornés de fleurs, et des berceaux dans chaque enfoncement (Vivant Denon 2002 : 16-17).

Les plantes sont remplacées par des peintures, la pelouse par un tapis, le ciel par des miroirs – la conversation intellectuelle par des clichés littéraires et philosophiques, l'amour éternel par la satisfaction charnelle.

Le cabinet est le lieu de l'artifice à double titre : tous les éléments qui le composent sont des artifices imitant la nature, et le lieu lui-même vise à produire un désir artificiel que la « nature » (le corps de l'autre) ne suffit pas à éveiller (Cusset 1996 : 36).

L'idée de l'homme-machine réapparaît de nouveau dans le texte, mais cette fois-ci dans la description du rapport sexuel. La base de la grotte est munie d'un dispositif mécanique qui jette Mme de T. et Damon dans la grotte. Ils sont ainsi privés de leur vouloir individuel et soumis aux lois du corps :

En même temps elle s'approcha de la grotte. À peine en avions-nous franchi l'entrée, que je ne sais quel ressort, adroitement ménagé, nous entraîna. Portés par le même mouvement, nous tombâmes mollement renversés sur un monceau de coussins. L'obscurité régnait avec le silence dans ce sanctuaire. Nos soupirs nous tinrent lieu de langage. Plus tendres, plus multipliés, plus ardents, ils étaient les interprètes de nos sensations ; ils en marquaient les degrés, et le dernier de tous, quelque temps suspendu, nous avertit que nous devions rendre grâce à l'Amour. Nous sortîmes de la grotte pour aller lui porter notre hommage. La scène avait changé (Vivant Denon 2002 : 17).

L'idée de cette théâtralité souligne encore le caractère artificiel du monde du récit et offre une conclusion ironique sur la relation sentimentale du jardin paysagiste et de son propriétaire.

Conclusion

En résumé, on peut donc voir l'importance des jardins et de l'horticulture comme forme artistique et esthétique au cours des XVII^e et XVIII^e siècles, dans les œuvres littéraires, aussi bien que dans la pensée philosophique, anthropologique et esthétique. Dans cette période, le jardin donne l'occasion d'étudier l'homme et, paradoxalement, le jardin devient finalement plus proche de l'artificiel que du naturel.

UNIVERSITÉ DE DEBRECEN
maître de conférences HDR
bodi.katalin@arts.unideb.hu

BIBLIOGRAPHIE

APOSTOLIDÈS, Jean-Marie (1981). *Le Roi-machine. Spectacle et politique au temps de Louis XIV*, Paris : Les Éditions de Minuit.

BRANDSTETTER, Thomas (2012). « La machine de Marly : un spectacle technologique », *Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles*, [En ligne] <https://journals.openedition.org/crcv/11907>. Consulté le 18 janvier 2021.

CARRÉ, Jacques (1973). « Lord Burlington's Garden at Chiswick », *Garden History*, vol. 1, n° 3, été, 23-30.

CONROY Jr., Peter V. (1982). « Le jardin polémique chez J.-J. Rousseau », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 34, 91-105.

CORAJOURD, Michel, Jacques COULON, Marie-Hélène LOZE (1983). « Versailles. Lecture d'un jardin », *Les Annales de la recherche urbaine*, n° 18, « Des paysages », 105-117.

CUSSET, Catherine (1996). « Lieux du désir, désir du lieu dans *Point de lendemain* de Vivant Denon », *Études françaises*, vol. 32, n° 2, 31-40.

FOUCAULT, Michel (1984). *Des espaces autres*, [En ligne] <https://foucault.info/documents/heterotopia/foucault.heteroTopia.fr/>. Consulté le 11 janvier 2021.

GAILLARD, Aurélia (2003). « Bestiaire réel, bestiaire enchanté : les animaux à Versailles sous Louis XIV », Charles Mazouer (éd.), *L'Animal des Lumières*, Tübingen : Gunter Narr, 185-198.

LE GUILLOU, Jean-Claude (2002). « Le Domaine de Versailles de l'Aube à l'Aurore du Roi Soleil (1643-1663) », *Versalia. Revue de la Société des Amis de Versailles*, n° 5, 46-68.

LESLIE, Michael (1999). « History and Historiography in the English Landscape Garden », Michel Conan (ed.), *Perspectives on Garden Histories*, Washington : Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 91-106.

ROUSSEAU, Jean-Jacques (1967). *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, Paris : Garnier-Flammarion.

VIVANT DENON, Dominique (2002). *Point de lendemain*, [En ligne] [http:// www.leboucher.com/pdf/denon/b_den_pl.pdf](http://www.leboucher.com/pdf/denon/b_den_pl.pdf). Consulté le 18 janvier 2021.

Ramona MALITA

Éloge de la machine : comment appliquer la théorie à la pratique ? Le cas du roman vernien

Il [le roi Ozias] fit faire à Jérusalem des machines inventées par un ingénieur, et destinées à être placées sur les tours et sur les angles, pour lancer des flèches et de grosses pierres. Sa renommée s'étendit au loin, car il fut merveilleusement soutenu jusqu'à ce qu'il devînt puissant. (2 Chroniques 26.15.)

Le roman *Le Tour du monde en quatre-vingts jours* fait partie des romans verniens de la première phase littéraire¹ – celle des grandes aventures –, où les protagonistes sont l'homme et la machine, dans un « concours » qui se déroule sous les yeux du lecteur, qui impressionne autant par sa précision (l'homme et son intelligence) que par sa performance (la machine et sa vitesse). Le but de notre étude sera double : en un premier lieu, mettre en relief le motif de la machine illustré dans ce roman : ses types, ses descriptions, son mécanisme et ses managements, puis interroger les sous-entendus de ces emplois aux niveaux philosophique et psychologique (sentimental), relativement à la conception de Jules Verne.

L'épigraphie que nous avons mise en tête de l'article est découpée de l'Ancien Testament et dévoile, selon nous, trois choses au moins ; *primo* : la préoccupation de l'homme depuis toujours de créer des machines l'aidant à mieux vivre et à mieux guerroyer ; *secundo* : celui qui possède des machines est le leader de la communauté et de la région ; *tertio* : la puissance économique et la renommée politique du propriétaire des machines sont incontestables pour l'ennemi et les amis à la fois. De tous ces trois points de vue, cette maxime est applicable au roman vernien qui, en subsidiaire, conduit aux mêmes conclusions. Si nous avons un peu anticipé les choses, c'est juste pour voir comment l'épigraphie annonce le rôle et la place que Jules Verne accorde aux machines dans ses romans. Ce n'est donc pas par hasard que l'écrivain français y insère divers types d'engrenages, de moteurs, d'ensembles techno-mécaniques à piles, de moyens de transport motorisés, etc., car leur apport à l'économie romanesque n'est jamais négligeable, tout au contraire, il est fort symbolique autant pour la construction des personnages que pour l'aveu indirect de l'écrivain portant sur des problèmes épineux, implicitement glissés dans ses romans.

Du point de vue de la formation professionnelle, Jules Verne reste un intéressé à la science et non un scientifique. Il expose ses connaissances et les résultats de ses lectures dans ses romans comme prémisses, puis il laisse libre cours à son imagi-

¹ Lucian Boia, dans son volume portant sur les paradoxes de l'œuvre de Jules Verne, fait une admirable radiographie scalaire des romans et des nouvelles de cet écrivain dans le chapitre intitulé *Son œuvre, en bref* (2014 : 105-135). Il y précise que les romans de la période 1863-1875 (parmi lesquels : *Cinq semaines en ballon*, *L'Île mystérieuse*, *Le Château des Carpathes*, *Le Tour du monde en quatre-vingt jours*, *De la Terre à la Lune*, *Vingt mille lieus sous les mers*, *Voyage au centre de la Terre* et *Michel Strogoff*) forment la série des narrations fortes, les plus réussies du point de vue narratologique, donc les romans « modèles ».

nation mais, quelquefois, les détails scientifiques qu'il présente ne sont que l'expression de sa créativité. À ce propos, Eric Weissenberg précise :

La technologie vernienne n'est qu'un accessoire romanesque, et résulte de l'acquisition de connaissances superficielles par la lecture d'articles vulgarisateurs dans la presse de l'époque. Verne passe des heures à éplucher au quotidien tout ce qui pourrait, un jour, lui servir sur le plan des idées, de l'inspiration, ou simplement du décor (Weissenberg 2004 : 245).

La plupart des romans se proposent d'illustrer des hypothèses scientifiques, d'essayer des machines innovatrices ou de démontrer la fiabilité d'énormes engrenages récemment inventés et mis en fonction. Le titre même du roman en question annonce d'une manière indirecte que l'homme va utiliser les machines de différents types afin d'arriver à parcourir cette distance impressionnante en un laps de temps si court. Le titre est un pari, en fait, car c'est un engagement direct de l'homme de manipuler de telle manière la machine et les rouages des machineries, quels que soient leurs mécanismes, et de la rendre efficace pour faire face à ce défi. Phileas Fogg lance un défi autant à Andrew Stuart qu'à son siècle, tout comme aux sceptiques, aux conservateurs et aux « pantouflards », et à tous ceux qui auraient besoin d'un « truchement » parce qu'ils sont curieux de voir comment cette chose serait possible. C'est une démonstration de force. Non que Verne ne lui ait pas fait confiance, mais puisqu'il voulait entreprendre une seconde découverte (Boia 2014 : 237). Fidèle aux tendances de son époque, Verne introduit dans ses travaux « le voyage second » (Demerliac 2005 : 32), c'est-à-dire des voyages qui succédaient à ceux des grands découvreurs. Il s'agissait de géomètres, de cartographes qui mesureraient la terre à pied ou en machines afin d'apprendre les dimensions du nouveau lieu et de créer des cartes utiles. Dans le cas du roman *Le Tour du monde en quatre-vingts jours*, c'est la circonférence terrestre complète, rendue « pour la première fois » grâce à différentes machines dont les moyens de transport ; c'est un voyage en première pour le monde vernien, même si, du point de vue des découvertes contemporaines à l'écrivain, c'est une entreprise faite déjà par les aventureux.

Pour les personnages de Verne, il n'y a pas d'obstacle insurmontable, la grande majorité de ses héros sont des professeurs ou des scientifiques, ayant pour but la découverte, l'analyse du monde visible ou invisible, les connaissances. Ils sont énergiques, canalisés envers un but précis. L'écrivain les organise à base d'une « manie géographique ou machinale », en construisant leur personnalité selon la zone du globe où ils se trouvaient, où ils voulaient aller ou la machine fréquemment utilisée par eux : Phileas Fogg, l'homme-horloge, Nemo, l'homme des eaux, Lidenbrock, l'homme des verticales aux enjambées mathématiques, le capitaine Hatteras, l'homme-boussole, Jacques Paganel, le géographe distrait.

On a souvent trouvé l'appréciation dans les études littéraires portant sur Jules Verne que Fogg est l'homme-horloge et pas sans raison, vu les multiples renvois à l'idée de temps, de chronomètre retrouvés le long du roman. En effet, ce personnage, à côté des partenaires (plus ou moins désirés) de son voyage (Passepartout et Fix) se rapporte, pour des motifs d'encadrement temporel, aux horaires des moyens de

transport : paquebots² ou trains, les aidant à faire le tour du monde en quatre-vingts jours précisément.

Décrire la « machine » ou construire son image cinétique ?

Il est hors de doute que Fogg, personnage « mécanique » par son allure psychologique machinale, détient le rôle central du roman, mais il est aussi vrai que l'autre personnage principal est la machine avec ses multiples facettes, à savoir plusieurs types de machines, de moteurs, de moyens de transport utilisés par Fogg, sur lesquels Jules Verne s'attarde avec minutie. De ce point de vue, le roman est un défilé de machines, les plus rapides, performantes, confortables, audacieuses et en plus, de dernière découverte, dont fonction et gabarit sont inouïs pour la plupart des lecteurs (contemporains à la parution du roman : 1873). Comme dans les contes populaires où il y a des personnages adjuvants, les machines le sont de même pour le héros du roman. À condition, dans ce cas-ci, qu'elles ne manquent pas à l'horaire établi. Quant à lui, Fogg est leur « chef d'orchestre » qui dirige, avec l'exactitude d'une partition, les lignes, les vitesses, les horaires de départ et d'arrivée ; par exemple, le train lui est utile s'il part à temps : « Le train [vers Calcutta] était parti à l'heure réglementaire » (Verne 1993 : 28). Le paquebot, encore plus utile, phénoménal même, s'il arrive plus tôt (comme par exemple le *Mongolia* qui est arrivé à Bombay avec un gain de deux jours (Verne 1993 : 27), il devient alors comme le « meilleur ami » pour cet homme qui, en fait, « [...] ne voyageait pas, il décrivait une circonférence [...] parcourt une orbite autour du globe terrestre, suivant les lois de la mécanique rationnelle » (Verne 1993 : 28-29). Dans sa démonstration (psychologique, sinon mathématique), il se donne pour but de soutenir que le rapport de la mécanique et des chevaux-vapeur, suivant « les lois de la mécanique rationnelle », soutient avec exactitude le calcul des heures aller-retour de Londres à Londres, pas d'espace. Un argument de plus que son intérêt porte sur le temps, et non pas sur les lieux parcourus.

Le paquebot *Mongolia*, d'une allure gigantesque, est une machine commode où on boit du whisky ou de la pale-ale au bar-room ; il est décrit au détail en chiffres et en fonctions :

Bientôt on aperçut la gigantesque coque du *Mongolia*, passant entre les rives du canal [...] Steamer en fer à hélice et à spardeck, jaugeant deux mille huit cents tonnes et possédant une force nominale de cinq cents chevaux. Le *Mongolia* faisait régulièrement les voyages de Brindisi à Bombay, par le canal de Suez. C'était un des plus rapides marcheurs de la Compagnie, et les vitesses réglementaires soit dix milles à l'heure entre Brindisi et Suez, et neuf mille cinquante-trois centièmes entre Suez et Bombay, il les avait toujours dépassées (Verne 1993 : 18, 20).

² Le roman *Le Tour du monde en quatre-vingts jours* a été écrit après la guerre franco-prussienne, 1870-1871, dans la cabine de son bateau *Saint-Michel I*. Le succès de la pièce de théâtre encourage Verne à investir dans un nouveau bateau. Cette fois-ci, il se fait construire un bateau au chantier naval du Havre. Le yacht de treize mètres portera le nom de *Saint-Michel II*. La « machine » était donc le décor, le sujet et le lieu d'écriture de son roman.

Le détail devance le tout, à savoir le détail minutieusement enregistré construit l'ensemble et décrit l'engrenage. Nous remarquons que Jules Verne construit une image toujours cinétique de la machine, en insistant sur son rôle fonctionnel, jamais statique ou descriptif ; celle-ci détient apparemment la place secondaire dans un texte dont le personnage central est un homme-machine, mais celui-ci ne fait que pratiquer la « gymnastique » du passage d'une machine à l'autre, comme dans cette réplique malicieuse de Passepartout lorsque Fogg est embarqué sur le *Mongolia* vers Bombay :

Vous comprenez bien qu'il n'est pas permis à un homme sain d'esprit de passer sa vie à sauter d'un paquebot dans un chemin de fer, et d'un chemin de fer dans un paquebot, sous prétexte de faire le tour du monde en quatre-vingts jours ! Non ! Toute cette gymnastique cessera à Bombay (Verne 1993 : 26).

L'homme à tout orchestrer (car il ne conduit pas, ne projette pas et n'établit pas les horaires), l'ensemble de ces machines est un Anglais (le roman est écrit par un Français qui met en premier plan un Anglais, cela est une constante littéraire chez Jules Verne³) dont le plus grand plaisir est de suivre le mécanisme et les rouages de l'horloge (Boia 2014 : 222). Ce gentilhomme n'a rien de plus cher au monde que d'être le plus exact possible : c'est de l'extase pour lui de suivre l'écoulement machinal, rythmique et mécanique du temps. Quand il voit que la machine fonctionne à sa capacité entière, il est à l'aise, car il fait confiance à l'ingénieur qui l'a projetée ; c'est pour cela que Fogg est fort tranquille dans les machines lorsqu'elles roulent.

Le train est un autre moyen de transport dont les images cinétiques abondent le long du roman. Qu'il voyage en train dans le territoire des États-Unis ou le long de la péninsule indienne, Fogg est toujours enchanté du rendement excellent de cette « machinerie », sauf un épisode : celui d'Inde. Si le capitaine du paquebot *Mongolia* a été payé par le gentilhomme anglais en récompense d'avoir obtenu un gain de deux jours à la destination, le train et son mécanicien ne sont pas payables afin d'augmenter la vitesse dans le but d'arriver plus tôt à la station d'arrivée, puisque la vitesse est bien réglementée sur le chemin de fer : quel dommage pour les calculs de Fogg, mais c'est une admiration indirecte de Verne pour le fonctionnement constant d'une telle machinerie même si l'auteur fait porter ses personnages loin du monde civilisé, telle que la région montagneuse du pays hindou, là où, à un moment donné, les rails s'arrêtent et le voyage doit continuer à dos du poney (jusqu'à la station de Kandallah) ou la traversée de la chaîne montagneuse de Sutpour en palanquin⁴. Dans cette situation favorable à Fogg, il y a quand même une fissure, mais, comme on peut facilement le supposer, elle n'est pas de nature mécanique, mais de nature humaine : la vanité. Jules Verne n'aurait jamais permis que le fonctionnement d'une machine soit interrompu tout simplement. Un tronçon d'une cinquantaine de milles, entre le hameau de Kholby et la station d'Allahaad n'a pas encore de voie ferrée, car les travaux sont en cours. La stupéfaction du personnage devant cette faille est

³ Voir Boia, tout le chapitre *Le miroir du monde : Anglais, Américains ... et d'autres* du volume cité, 2014 : 217-235.

⁴ C'est la région traversée par Tapty, le fleuve qui se jette dans le golfe de Cambaye, près de la Surate.

indicible, car les journaux et les revues de sciences (qui popularisaient les grandes découvertes scientifiques et les réussites technologiques des chercheurs britanniques) marquaient comme finie cette entreprise et chantaient les louanges du pouvoir économique (expansionniste) du *commonwealth* anglais. Qui plus est, le billet de train était payé en entier de Bombay à Calcutta, comme si cette partie du chemin de fer était finalisée. Nous observons ici, outre le comique de la scène où tous sont indignés de cette farce de la presse, sauf le conducteur, le plus réaliste de tous, qui se montre impassible devant la furie des voyageurs trompés (il en a vu par centaines chaque fois quand il arrivait dans la station bloquée), que l'écrivain accuse d'une manière indirecte le mensonge et la vanité d'une société qui prolifère en mensonges et trompe la société civile, juste parce qu'il n'y a personne qui puisse vérifier si tous les tronçons de voie ferrée sont achevés, notamment dans les montagnes. C'est donc un reproche adressé à la presse qui publie des mensonges afin de faire tripler et quadrupler les tirages d'exemplaires et leur vente.

Si l'on met en rapport direct l'homme et la machine dans le roman, on verra que la balance est en faveur de la machine, car elle est toujours prompte, rapide, infatigable et exacte, tandis que l'homme est presque toujours le contraire de tous ces attributs : mentir, fatigué, lâche, vaniteux, paresseux et bien étourdi. À l'exception de Fogg, sans doute, mais lui, il n'entre point dans la catégorie des « hommes humains », mais de l'homme-machine. Le train tout comme le paquebot est l'expression de la suprématie technologique développée dans le pays dont l'essor industriel est visible : avec cet engrenage, Fogg et sa suite sont déposés à temps à Calcutta, puisque les deux jours gagnés entre Londres et Bombay avaient été perdus dans la traversée de la péninsule indienne lors de l'affaire sentimentale « que Fogg ne regrettait pas » (Verne 1993 : 39) : la rencontre avec la princesse Aouda. Tout est bien qui finit bien. Pour le moment et pour cause.

Les jours du personnage tiennent au kairos (καιρός) ou au chronos (χρόνος) ?

Le motif du temps comme obstacle à franchir est récurrent dans le roman, un leitmotiv donc, puisque le principal ennemi de Fogg n'est pas l'espace ; on doit admettre que l'objet du pari n'est point le tour du monde en lui-même, faisable sans doute, grâce aux machineries les plus performantes, mais la gageure porte sur le laps de temps où ce tour est à accomplir : quatre-vingts jours pile, tous les obstacles y compris. Mais quel temps : le *kairos* ou le *chronos* ? Nous anticipons un peu les choses : Fogg se balance entre *kairos*⁵ et *chronos*⁶.

⁵ Antoine Bailly, dans son gigantesque *Dictionnaire grec-français*, nous détaille les sens, les nuances et les valeurs de ce substantif vraiment riche, dont nous avons découpé ce qui nous intéresse à propos de cette étude, à savoir les sens suivants : A. avec l'idée de temps : 1. Moment convenable ou opportun, temps favorable, occasion, rencontrer/saisir l'occasion de, il est temps de, c'est le moment de, en temps utile, à propos de. 2. Opportunité, convenance, avantage, utilité, moment dans son intérêt. 3. Temps où l'on vit, moment présent, état actuel, temps particulier, saison (Bailly 1935 : 1000-1001).

⁶ De même pour ce nom : I. Temps. 1. Durée de temps, le temps tout entier, dans son ensemble, le temps à venir, le temps passé, d'alors, le temps infini. 2. Durée de temps déterminée, le temps de la vie, de la jeunesse, par exemple. 3. Époque déterminée, moment précis, en ce temps-là, l'existence entière, un long temps

C'est le moment d'une courte halte dans le domaine de l'étymologie des deux noms grecs (c'est sans doute Antoine Bailly qui nous aide le mieux). Le substantif *chronos* comporte une palette sémantique fort riche, mais on y distingue deux sens fondamentaux : le sens-souche renvoie à l'idée de temps tout entier, dans son ensemble, le temps infini, le temps qui coule et qui s'écoule ; le sens secondaire serait la durée de temps déterminée, le temps de la vie de l'homme, en général. Par opposition, on a le substantif *kairos*, désignant toujours l'idée de temps, mais c'est un temps bien chargé d'un poids utilitaire, donc un moment de temps bien précis, caractérisé par convenance, avantage et utilité, car il renvoie à un moment favorable ou occasion où le temps se trouve à l'intérêt de celui qui passe à travers. *Mutatis mutandis*, les jours ou les unités de temps sans mise dans la vie de Fogg tiennent au *chronos*, car poursuivre la vie de son fauteuil confortable, lui, un « pantouflard », est sans enjeu, ni répercussion pour son existence. Mais, une fois les paramètres modifiés, ne fût-ce que pour quatre-vingts jours, ce temps devient pour Fogg, *kairos*, puisque, au-delà de tout cet engagement à vie, à mort et à honneur, ces quatre-vingts jours sont cruciaux pour son existence. Les jours du titre du roman font partie de la catégorie temporelle du *kairos*, non pas du *chronos* car, employés comme il faut, ils comptent au profit du protagoniste.

D'ailleurs, le temps humain se définit en fonction de son emploi : pour Fogg, ces quatre-vingts jours tiennent au *kairos*, car il a à démontrer quelque chose aux autres et un pari à gagner : cet enjeu transforme les jours du *chronos* en *kairos*, car ces jours portent le « fardeau » de l'utilité (énorme !) pour le protagoniste ; c'est donc une suite des moments qualitatifs, d'une importance colossale pour sa vie. En contrebalance, pour les autres membres du Reform-Club, les mêmes quatre-vingts jours font partie de la catégorie temporelle du *chronos*, leurs jours ne sont point chargés d'un poids « démesuré ».

Le vrai adversaire de Fogg est le temps, ne fût-ce que pour accomplir le dicton anglais « Time is money », vu que la mise de son pari était toute sa fortune en échange d'une démonstration de quatre-vingts jours (et nuits). Inévitablement, Fogg devient machinal, comme les rouages de l'horloge (il a quand même tout risqué !), bien que, finalement, le résultat de son voyage soit double : la fortune triplée et la mariée (qui, au début, n'entrait pas dans ses calculs !). Si le premier but est rigoureusement poursuivi, le second est comme tombé du ciel. Bonus pour son audace et gratification pour son comportement moral et amoureux impeccable, même si l'idylle est un peu froide.

La femme dans la vie de Fogg

Ou comment gérer les effets secondaires de la « machine » ? Une fois arrivé à la maison, Fogg est rentré dans le *chronos*, mais, cette fois-ci, il gagne d'une normalité différente : après la démonstration réussie et applaudie par les membres du Reform-Club, rien ne sera comme avant pour lui ; encerclant le globe (l'espace donc) dans

écoulé, le temps s'écoulant, longtemps après un moment précis, pour tout le temps, par suite du temps, de l'âge. II. Durée de la vie, de l'âge. III. Partie d'une année. IV. Délai, retard (Bailly 1935 : 2156).

une ceinture temporelle (soixante-dix-huit jours), il ne s'attend point à l'énorme changement produit dans sa vie : une femme en chair et en os dans sa maison « mécanique », une présence émotionnelle dans son existence machinale, marquée par la pendule, une âme sensible dans son programme quotidien d'une précision sans faille. Son entreprise autour du monde a été une évasion et, en même temps, une quête d'une femme qui puisse adoucir son univers mécanique et mécanisé. Fogg est conscient des limites de son existence parfaite du point de vue de l'exactitude et a besoin d'un ajustement sentimental, surtout pas si exact que sa vie menée jusque-là dans une « horlogerie » intérieure, c'est-à-dire sa maison.

La présence de la femme fait oublier la précision froide, sans doute nécessaire à toute performance humaine, ne fût-ce que temporaire. Fogg ressent donc l'impérieux désir de « recalculer » la durée sentimentale d'une heure ou d'un jour. La scène où cette métamorphose a lieu est toujours une machine. Dans le train qui assurait le lien de la forêt vers la gare d'Allahabaad se déroule la transformation de la femme indienne, Aouda, en une dame européenne qui va devenir la femme de Fogg : c'est une scène qui comporte des accents théâtraux⁷ ; pour la cérémonie de la *sutty*, elle était victime des vapeurs assoupissantes du *hang* et vouée à la mort à côté de son vieux mari, le rajah de Bundelkund ; sauvée par Fogg et sa suite, évanouie et transportée dans le wagon du train, elle se voit vêtue d'une robe européenne, entourée d'inconnus, toujours européens, qui parlaient anglais, mais toute vive, sans famille c'est vrai, ni cortège de funérailles. Une vie toute neuve commence pour elle, même si elle ne l'avait jamais rêvée, ni soupçonnée ; une langue neuve (bien qu'Aouda parle l'anglais sans faille, comme le guide l'a dévoilé à Fogg), mais apprise, sans jamais usitée d'emblée, va lui offrir et ouvrir une vie familiale inimaginable trois mois avant (c'était le moment de son mariage avec le rajah) ; un pays neuf l'accueille grâce à la bienséance et à la bienveillance de son sauveur qui, au début, croit faire uniquement son devoir vis-à-vis d'un proche quelconque, trouvé dans une situation désespérée. Mais, au fur et à mesure que le voyage avance, le gentilhomme voit bien et comprend qu'Aouda n'est plus un simple voyageur qui l'accompagne de l'Inde à l'Angleterre. La scène de cette rencontre sentimentale est donc le wagon de train, une machine qui roule impassiblement contre chronomètre (le *chronos*) vers le prochain arrêt (la station de Bénarès) et, le chemin faisant, Fogg a le temps (*kairos* cette fois) nécessaire de se rendre compte de ce qui se passe dans son cœur. Pour lui et elle, le temps en question est mesurable en sentiments, c'est pour cela qu'il est dénommable *kairos* ; pour les autres, le même laps de temps, c'est *chronos*, y compris la machine. Le texte nous dit que le wagon où cette scène se dé-

⁷ Jules Verne travaille avec Adolphe d'Ennery pour une mise en scène du roman *Le Tour du monde en quatre-vingts jours*. Un véritable éléphant, une attaque de Peaux-Rouges, une cérémonie religieuse hindoue, tous ont été des éléments qui ont plu au public. Le roman adapté pour la scène sera joué à guichet fermé pour un an. Le succès de cette pratique pousse Verne à demander l'aide d'Adolphe d'Ennery pour écrire une adaptation théâtrale du roman *Michel Strogoff*, dans une variante fidèle au livre. La pièce a eu un réel succès, un vrai triomphe. Les deux ont collaboré aussi à l'adaptation du roman *Les enfants du capitaine Grant*, où les spectateurs assistaient à un tremblement de terre et à une scène de pêche à la baleine sous le ciel de minuit. D'autres titres qui méritent d'être rappelés sont le *Voyage à travers l'impossible* et *Kériban* qui n'ont pas réjoui d'un succès foudroyant comme les deux précédents.

roule est confortable et nous supposons que c’est un emblème de la civilisation, qui traverse des territoires dont le confort, l’aise sont loin d’être européens, bien que ce soient les Européens qui les dominent du point de vue politique.

Conclusion

Comment appliquer la théorie à la pratique ? Comment équilibrer le savoir et le savoir-faire ? Ce sont les questions subsidiaires que Fogg formule au-delà de son pari. Connaître les théories et les performances des machines grâce aux renseignements offerts par les revues et les journaux scientifiques, c’est une entreprise du fauteuil, mais mettre en pratique ce que les calculs estiment, c’est une dure aventure sur le terrain. De ce point de vue, le roman *Le Tour du monde en quatre-vingts jours* est une mise en pratique de la théorie des machines. Les lectures scientifiques de Fogg ne sont pas un exercice de curiosité, mais une pratique à grande force d’application. Parfois on est tenté d’attribuer aux personnages de Jules Verne toutes sortes de défauts – et par cela, l’écrivain construit le côté réaliste de ses protagonistes –, mais on ne peut aucunement les accuser de défaitisme, car ils gardent leur esprit optimiste et positif jusqu’à la fin : Phileas, l’Anglais, en est un modèle. Le roman est une preuve de la croyance de Fogg en la théorie appliquée à la pratique : il est fort convaincu que la pratique fonctionne aussi bien que la théorie, donc infailliblement. Ce n’est pas une croyance en Dieu ou aux dieux, mais en la machine : c’est comme une nouvelle religion, cette fois-ci, la « déesse machine » à tout puissante.

La machine (par sa vitesse de déplacement⁸) représente également, dans ce roman, le temps employé avec sagesse dans l’obtention d’un but soit-il financier, soit-il sentimental, soit-il d’honorabilité. Or, l’enjeu de Verne est de démontrer comment la machine peut aider l’homme et lui rendre la vie plus facile et plus commode ; ce n’est pas par hasard que la machine, sous toutes ses formes : moteurs, paquebots, locomotives, wagons, etc., devient un personnage adjuvant tout comme le cheval (miraculeux et sage) des contes populaires ; ce n’est pas par hasard non plus que la force des moteurs de tous types est mesurée, de nos jours, en cheval-vapeur, en réminiscence de l’équidé aidant toujours l’homme.

UNIVERSITÉ DE L’OUEST DE TIMISOARA, ROUMANIE
maître de conférences HDR
 malita_ramona@yahoo.fr

⁸ N’oublions quand même pas que la vitesse signifie un rapport qui se veut de plus en plus rentable, entre le déplacement et le temps.

BIBLIOGRAPHIE

BAILLY, Antoine (1935). « κάρπος », *Dictionnaire grec-français*, 1000-1001, [En ligne] <https://archive.org/details/BaillyDictionnaireGrecFrancais/page/n995/mode/1up?q=κάρπος>. Consulté le 26 janvier 2021.

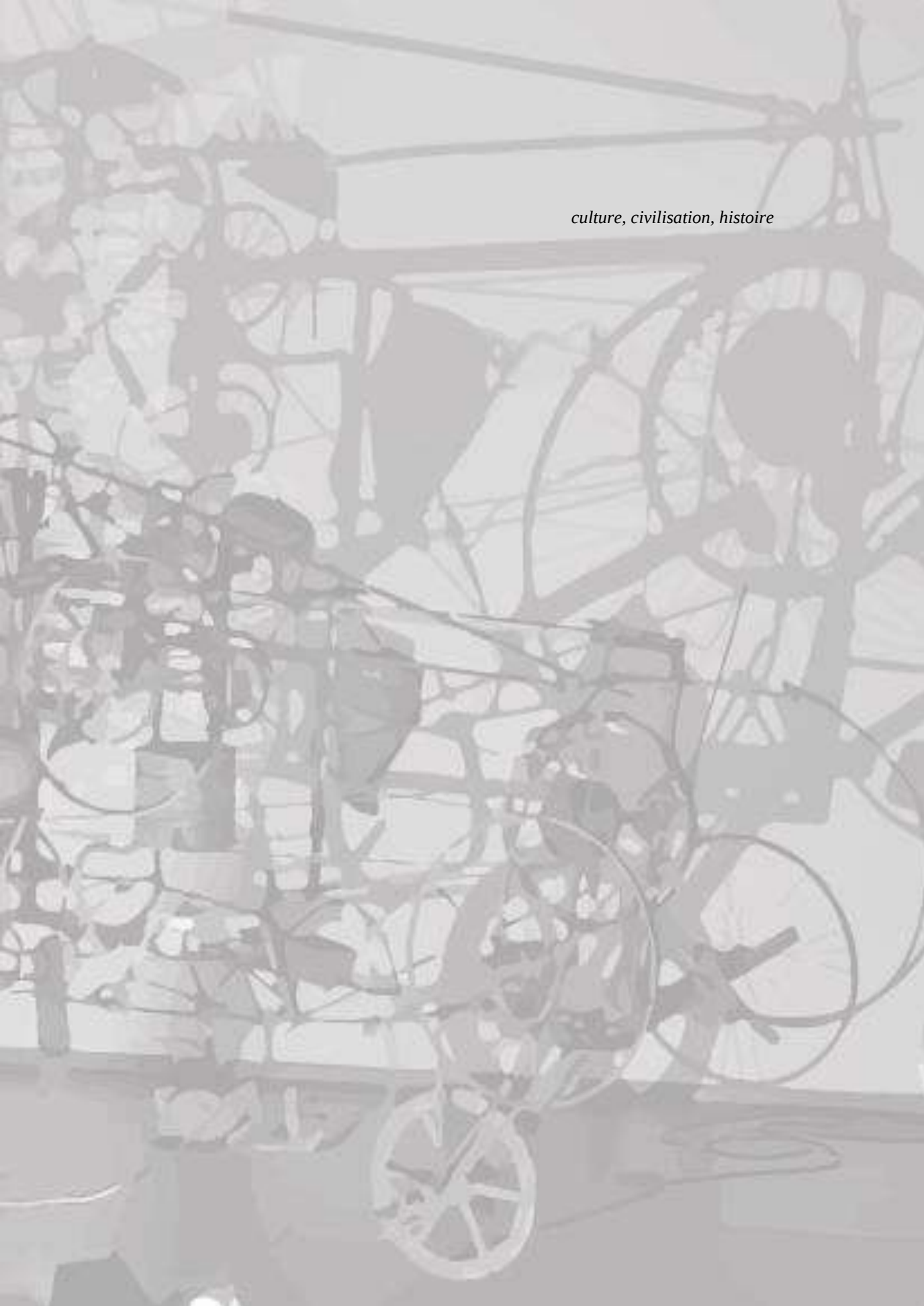
BAILLY, Antoine (1935). « χρόνος », *Dictionnaire grec-français*, 2156, [En ligne] <https://archive.org/details/BaillyDictionnaireGrecFrancais/page/n2152/mode/1up?q=χρόνος>. Consulté le 26 janvier 2021.

BOIA, Lucian (2014). *Jules Verne. Paradoxurile unui mit*, Bucarest : Humanitas. [1^{ère} édition française : *Jules Verne. Les paradoxes d'un mythe*, Société d'édition Les Belles Lettres, 2005].

DEMERLIAC, Jean (2005). *L'Odyssée Jules Verne*, Paris : Albin Michel-Arte Éditions.

VERNE, Jules (1993). *Le Tour du monde en quatre-vingts jours*, Bucarest : Teora.

WEISSENBERG, Eric André (2004). *Jules Verne : Un univers fabuleux*, Lausanne : Favre.



culture, civilisation, histoire

L'histoire des relations franco-hongroises remodelée par les humanités numériques

Au début de l'été 2017 a été publié le peut-être dernier ouvrage écrit sur un chapitre de l'histoire des relations hongroises, contenant le résultat des recherches réalisées avant le tout-numérique et n'étant impacté par la machine qu'est l'ordinateur que sous deux aspects : la consultation des catalogues (pas toujours en ligne) des bibliothèques et des archives, et la rédaction, c'est-à-dire le traitement du texte (Szász 2017). À part cela, l'intégralité de l'étude était faite d'une manière qui n'a pas fondamentalement changé entre la fin du XIX^e siècle et le tournant du millénaire : consultation des sources en salle de lecture dans les bibliothèques ou aux archives (avec l'utilisation, comme avancée considérable, des lecteurs de microfiches), prise des notes (parfois sur ordinateur), collecte et exploitation « manuelles » des données.

L'explication de ce caractère archaïque réside avant tout dans un simple fait temporel : à l'époque des recherches sur lesquelles notre étude repose, les humanités numériques, et notamment la numérisation et l'informatisation des sources (la presse française des années 1830-1840) n'étaient pas encore suffisamment avancées pour qu'elles permettent le sondage en ligne des textes. La composition d'une base de données pouvait certes s'effectuer, mais cet outil n'a jamais pu dépasser les limites de l'usage personnel. (On n'oubliera pas que l'institution des bases de données est très ancienne ; tout comme « le vertige de la liste » cher à Umberto Eco, elle est le propre de l'humanité depuis l'Antiquité.)

Si cette méthode paraît aujourd'hui en grande partie balayée ou simplement dépassée, la prise en compte de l'évolution du support informatique et des changements de comportement nous pousse à chercher des réponses à un certain nombre de questions. Celles-ci vont du niveau le plus élémentaire, comme la simple définition du domaine des recherches, jusqu'aux solutions plus ou moins sophistiquées.

Tout d'abord, qu'est-ce que l'histoire des relations franco-hongroises ? Du fait de la proximité des dates des fondations des États (France – Capétiens – 987 ; Hongrie – Arpadiens – 1000), il s'agit d'une réalité multiforme longue de dix siècles. Pour être plus exact, l'histoire de ces relations commence par la mention du chemin de pèlerinage de Hongrie (vers la Terre Sainte) dans la chronique de Raoul Glaber, avant la fin du premier tiers du XI^e siècle, donc encore sous le règne de Saint Étienne. À partir de cette date, nous pouvons constater l'arrivée massive en terre hongroise de pèlerins français partis pour Jérusalem. Et ce constat vaut même si peu après, du fait des troubles intérieurs et du retour éphémère du paganisme consécutifs à la mort sans héritier direct d'Étienne, la Hongrie ne se présentait pas comme un endroit sécurisé pour les pèlerins occidentaux (Csernus 1999).

Comment dresser le portrait des recherches en histoire des relations franco-hongroises ? Comme il s'agit d'une réalité multiforme, ses champs d'investigation pourront être les plus variés, allant des contacts dynastiques à l'étude de l'influence

de la littérature française en Hongrie. Cette perception est aussi confirmée par une étude récente de Krisztián Bene (Bene 2019). L'auteur, spécialiste, entre autres, des relations militaires franco-hongroises, y recense en effet les différents efforts déployés dans ce domaine au cours du dernier siècle. Nous pouvons en conclure que si quelques grandes tendances commencent à se dessiner (histoire des relations diplomatiques, histoire militaire, relations culturelles et littéraires, histoire des représentations), nous sommes encore très loin de l'adoption d'une méthodologie généralement approuvée. Vu la pratique, chacun fait ce qu'il peut faire, avec ses moyens du bord. Nous pensons que la principale cause de cette situation se trouve, outre le caractère controversé des relations franco-hongroises, dans le fait que les sources sont très nombreuses et en état de sous-exploitation. Ceci aboutit parfois à des ruptures tant dans la continuité des études que dans celle des représentations. Ce constat signifie aussi qu'à l'heure actuelle, les résultats sont éparés, les initiatives demeurent individuelles et l'on ne peut pas identifier *une* histoire des relations franco-hongroises.

Comment renverser cette tendance ? Pour y parvenir, il est nécessaire de définir les actions à mener aussi bien que leur caractère souhaité. Pour les deux, le concours des humanités numériques est non seulement désirable, mais aussi indispensable. Il paraît que pour inverser les tendances, la création des bases de données s'impose.

Où en est-on actuellement ? Si l'on prend l'exemple le plus connu et le plus démonstratif des tendances du tournant du millénaire, la série des publications de l'Institut Hongrois de Paris, première collection scientifiquement organisée et pluridisciplinaire relevant de notre domaine d'études, on peut remarquer la coexistence des forces centripètes et centrifuges.

En ce qui concerne les forces centripètes, il y a avant tout un réel intérêt porté aux sujets jadis inexplorés des relations franco-hongroises, comme 1956 et la France, les minorités, Attila József ou la Hongrie médiévale (Kecskés 2005 ; Pataki 2005 ; Kassai et Tverdota 2005 ; Csernus et Korompay 1999 ; Cevins 2003). Paradoxalement, parmi les traits unificateurs de la collection on trouve par exemple le fait que chaque volume traite un sujet à part, sans véritable interaction avec les autres (ce qui est d'ailleurs tout à fait compréhensible dans le cas des publications des thèses, qui constituent une importante partie de la collection). De plus, même les ouvrages collectifs réunissent les résultats d'efforts individuels. D'ici, il n'y a qu'un pas à franchir pour parvenir aux forces centrifuges. La plus importante est sans doute la trop grande – et logique – variété des sujets. Notons aussi que le manque d'encadrement institutionnel et scientifique entraîne l'arrêt de la collection à partir de 2005, avant qu'elle ne se consolide.

Au sujet des recherches menées au cours des dernières années, notre principal point d'orientation doit être la collection « Dialogue » des Éditions Codex de Talmont-Saint-Hilaire, dont l'objectif affiché consiste à « accueillir les actes de colloques universitaires explorant les relations entre la France – plus largement les "mondes francophones" et l'Europe centrale, orientale et balkanique » (Éditions Codex 2021). Les volumes parus ont été élaborés dans le cadre d'une vraie collaboration franco-hongroise, avec la participation de l'Université de Pécs (mais faisant aussi appel aux contributions de chercheurs affectés à différentes universités hon-

groises). Plusieurs volumes, issus de colloques ou de journées d’études, s’inspirent en fait d’une thématique transversale, allant des activités des services secrets à la réception de la philosophie française en Hongrie. On remarque cependant un cadre chronologique relativement restreint : fidèlement à la ligne éditoriale, les deux derniers siècles sont privilégiés, avec une préférence nettement exprimée pour le XX^e.

La troisième grande entreprise scientifique, la collection « Histoire de la Hongrie » éditée dans une étroite collaboration entre les Universités d’Angers et de Szeged, quoiqu’elle doive être mentionnée comme un ensemble de manuels de référence pour les chercheurs en histoire des relations franco-hongroises, ne fait, en raison de son caractère, qu’effleurer notre sujet. Certes, les auteurs et les rédacteurs des volumes ont pris en compte les besoins spécifiques du lectorat français, mais traiter l’histoire des relations franco-hongroises ne figure pas parmi les objectifs affichés des ouvrages (Kristó 2000 ; Kristó, Engel et Kubinyi 2008 ; Bérenger 2010 ; Kecskeméti 2011).

On en conclut que chacun travaille séparément, à partir des sources découvertes ou explorées soit grâce au hasard de la recherche, soit en raison des préférences thématiques personnelles. L’exemple le plus frappant du hasard de la recherche est la découverte par István Lagzi des dossiers des prisonniers de guerre français internés en Hongrie pendant la Deuxième guerre mondiale dans les fonds contenant des documents issus de la section 21 du Ministère de la Défense hongrois, alors que le chercheur enquêtait sur les conditions de vie des réfugiés polonais (Lagzi 2017 : 53).

Vu ce constat, on ne s’étonne pas que le recensement général des sources utilisées et des données se fasse attendre, malgré les efforts louables de Klára Csűrös, d’Anikó Kalmár, d’Erzsébet Hanus, d’Henri Toulouze pour établir une bibliographie française de la Hongrie (Csűrös et Kalmár 2001 ; Hanus et Toulouze 2002) ou de Károly Kecskeméti, Lajos Kövér et de Paul Nagy pour réunir et publier des sources manuscrites, inconnues, inaccessibles ou oubliées (Kecskeméti 2006 ; Kövér 2017 ; Nagy 2016).

Or, quelques éléments des humanités numériques pourraient nous aider à renverser la tendance. Pour rompre le circuit fermé « découverte d’une source – exploitation – publication des résultats individuels », la numérisation des sources, la collecte des données assistée par ordinateur, ainsi que la coopération électronique se proposent comme autant de procédés destinés à faire entrer la machine dans la recherche, sans pour autant déshumaniser celle-ci.

Qu’il nous soit permis ici d’évoquer l’exemple de l’étude de la presse. Jusqu’à présent, deux publications majeures ont été entièrement consacrées à l’analyse systématique de la représentation de la Hongrie dans la presse française. La première était le vaste ouvrage d’Endre Kovács sur la guerre d’indépendance de 1848-1849 et l’opinion française ; la seconde, la nôtre, qui s’occupe de la représentation de la Hongrie dans la presse française pendant les années 1830-1840 (Kovács 1976 ; Szász 2017). Les fondements idéologiques et les corpus des deux entreprises étaient totalement différents : Kovács a limité son investigation à un corpus composé de titres de la presse nationale (parisienne) de gauche, alors que nous avons sondé des organes conservateurs et progressistes de la presse nationale et régionale. Cependant, le processus d’identification des sources, la collecte des données et l’élabora-

tion de l'interprétation scientifique devaient être exactement les mêmes, malgré un décalage de plus de quarante ans entre les dates d'édition.

De quel moyen a-t-on procédé ? Le chercheur, une fois renseigné sur l'importance de sa tâche (des milliers, voire des dizaines de milliers de pages à dépouiller), a arrêté son choix sur quelques titres et, munie d'une grille d'analyse initiale de plus en plus articulée, a effectué ensuite la lecture serrée ou le sondage.

Comment cette méthode se traduit-elle dans la pratique ? Nous référant à la nôtre, nous évoquons deux options. Dans le cas des titres de presse d'une durée de vie plutôt courte et/ou d'une périodicité non quotidienne (bihebdomadaire, hebdomadaire, bimensuel, mensuel, bimestriel ou autre), une lecture-analyse complète de tous les numéros parus peut se faire en relativement peu de temps (quelques jours ou quelques semaines au maximum), même en cas de lecture très serrée. Cela n'entraîne pas d'importantes différences entre lecture en salle et consultation en ligne, et n'exige pas d'outils informatiques sophistiqués. Bien entendu, ce genre de procédé s'avère faisable si le chercheur focalise sur une période suffisamment courte ou sur un événement/phénomène concret¹.

Si le sujet étudié s'inscrit dans la durée (comme l'évocation de la Hongrie), il faut opérer par sondage(s), c'est-à-dire concentrer les recherches sur des années (ou sur des périodes encore plus courtes) au cours desquelles des événements de grande importance (guerres, conflits politiques, ethniques ou sociaux, catastrophes naturelles...) susceptibles d'intéresser l'opinion étrangère ont eu lieu dans le pays dont nous étudions la représentation. Il faut alors retenir les articles ou passages où il est question du pays, de ses habitants ou de sa société. En y ajoutant le critère de la précision du lien d'information avec le pays ou ses habitants, le texte en question devient une source authentifiée ou certifiée. C'est d'ailleurs par ce biais que le passage au numérique pourra s'effectuer. Il peut être de plusieurs types.

Premièrement, il peut être lié à des mots-clés comme « Hongrie » ou « hongrois ». En fonction de la numérisation des sources, cette enquête nous permettra de définir un « niveau zéro » des données, c'est-à-dire une masse d'occurrences « crue », donc non structurée. Atteindre ce niveau zéro n'exige qu'une seule condition, la numérisation des sources. Or, en ce qui concerne la presse française, si elle n'a pas constitué le corpus de l'entreprise de numérisation lancée par la Bibliothèque nationale de France et par d'autres grandes bibliothèques au début des années 1990 (les premiers objets scannés et numérisés ayant été les manuscrits et les livres rares ou anciens), un vrai décollage a eu lieu vers 2005, et l'on observe un corpus de périodiques numérisés grandissant chaque jour et offrant des perspectives pratiquement illimitées pour la recherche. Notre expérience personnelle en témoigne ; à l'heure actuelle, nous ne pouvons plus imaginer un autre genre de consultation des textes.

Cependant, ce « niveau zéro » ne dépasse pas celui d'un vaste amas qui prêterait à confusion. Ceci est particulièrement vrai en cas d'utilisation de mots ou expressions tronqués. Ainsi, l'usage du tronc « hongr », destiné à rassembler tous les

¹ Ainsi fit Endre Kovács, qui ne devait explorer qu'une année et demie de presse. Nous avons procédé de la même façon dans le cas du *Précurseur de l'Ouest*, journal bihebdomadaire progressiste d'Angers, qui n'a vécu qu'entre 1840 et 1851.

résultats liés à « H/hongrois » et « Hongrie » peut nous inonder d’occurrences comprenant le verbe « hongrer » (châtrer un cheval), l’expression « chevaux de race hongroise » de même que la mention de l’inauguration de la première ligne de chemin de fer de Hongrie ou une annonce publicitaire relative à « Schubry, brigand hongrois, comédie en 3 actes ». On se rend aisément compte que les deux premiers cas constituent de la pollution, le troisième est pertinent du point de vue de l’histoire de la représentation de la Hongrie, alors que le quatrième exige un examen supplémentaire (aboutissant d’ailleurs à son élimination).

Pour structurer cette masse et créer par là même une véritable base de données, nous avons besoin d’une autre approche, non seulement adaptée aux nouvelles conditions déterminées par des mots ou expressions comme « moteur de recherche », « traitement » ou « production » des données, « stockage », « pollution informatique/informationnelle », « nettoyage des données », mais aussi permettant une application directe. Et un modèle existe déjà !

Au cours des dernières années, Róbert Péter, spécialiste de l’histoire de la franc-maçonnerie et de la presse anglaise du XVIII^e siècle, a multiplié les efforts pour élaborer une méthode d’analyse et de constitution de bases de données destinée à l’étude de la représentation d’un pays étranger dans la presse. Dès 2011, il a exposé les principes de sa méthode et en a présenté une première version (Péter 2011). En 2015, l’historien hongrois a publié dans un article la description d’une version plus élaborée, dans le but de construire et lancer une base des données de la presse conçue par les historiens (Péter 2015). Par son adaptation dans notre domaine, on pourrait amener une visibilité (et accessibilité) accrue des sources et créer un espace collaboratif propice aux études transversales. Cinq ans plus tard, dans une publication collective, il a pu annoncer la création de l’AVOBMAT, nouvel instrument des humanités numériques, capable de multiplier les analyses (même dans les textes de langue française). Il s’agit d’un logiciel apte à analyser, en sus des métadonnées, des textes complets. Dans ce dernier cas, il réalise aussi le prétraitement paramétré par l’utilisateur. Par exemple, la lemmatisation requise pour la modélisation de sujet est possible en français aussi bien que la reconnaissance des entités nommées. Le logiciel identifie automatiquement les noms des personnes et des lieux dans les textes téléversés, et en génère des statistiques. (Péter, Szántó, Seres, Bilicki et Berend 2020). Si ce dernier texte présente, entre autres, la méthode décrite en 2015, le manque des détails nous pousse encore à nous référer à l’article précédent.

En quoi consiste-t-elle, en effet, la méthode de Róbert Péter ? Parti d’une perception plutôt sombre de la numérisation des textes dans les pays anglo-saxons et du caractère sous-exploité de la presse (anglaise) dans le domaine des relations hungaro-britanniques, l’auteur a examiné les données d’un recueil de presse de la British Library. Il y a pu identifier, pour la période allant de 1621 à 1800, pas moins de 36816 articles en rapport avec la Hongrie (Péter 2015 : 5-11). Vu les résultats de nos sondages, une masse de la même échelle pourrait être extraite de la presse française de la première moitié du XIX^e siècle.

Róbert Péter énumère ensuite les difficultés tant matérielles que méthodologiques qui empêchent le vrai décollage des humanités numériques, comme le manque de vrais critères scientifiques dans le plus grand projet de numérisation

(celui de Google Books), les erreurs de reconnaissance des caractères plus anciens, l'impossibilité d'exporter des données des recherches effectuées à l'intérieur d'un projet de numérisation. Il mentionne le projet N-Gram Viewer, élaboré dans le cadre d'une coopération Google Labs – Université Harvard. L'évocation de ce projet d'analytique doit nous intéresser sur le plan de la méthode, puisque ses *concepteurs* l'ont baptisé « culturomics », et défini comme un moyen de collection et d'analyse des données produites en masse (*big data*) appliquées à l'étude de la culture humaine.

S'appuyant sur cette nouvelle interprétation et désireux de fournir une aide au chercheur confronté à la réalité du *big data*, c'est-à-dire à l'embarras causé par l'obtention de dizaines de milliers de résultats avec un seul mot-clé, Róbert Péter propose une méthode de lecture distante des journaux numérisés. Le corpus auquel il a premièrement appliqué cette méthode pionnière, est constitué d'articles relatifs à la franc-maçonnerie britannique du XVII^e siècle (Péter 2015 : 11).

Il précise ensuite les étapes par lesquelles l'utilisateur doit procéder (*data-mining* [extraction des données] et/ou collection des données pour leur transfert vers une base de données ; élimination des éléments sans pertinence). Pour y parvenir, le chercheur aurait besoin avant tout d'un mot-clé qui produit des résultats représentatifs d'une période donnée, et dont le sens ne se modifie pas considérablement par le temps ; qui produit peu de résultats superflus ; qui est très peu sensible aux difficultés de reconnaissance des caractères anciens (d'avant 1840). La base des données ainsi construite permettra d'exploiter des métadonnées dans le but de réaliser une étude comparée des différents titres de presse ou d'identifier les grandes tendances (ou les tendances dominantes d'une époque) par la représentation de la fréquence ou de la répartition de certaines occurrences. Cela rend possible l'identification des organes participant réellement à la construction de l'image d'un pays étranger (critère d'efficacité) et des sujets dominants en rapport avec le pays étranger en question (critère de représentation). Qui plus est, la méthode permet de mesurer la contribution de tel ou tel journaliste à la représentation du pays. (Évidemment ce n'est possible que si les articles sont signés.) Attention ! La méthode n'est, aux dires de son concepteur, qu'un instrument de la recherche, et non pas une fin en soi (Péter 2015 : 11-16).

Il est alors clair que le *big data* n'est pas un résultat de la recherche, mais une mine ou un terrain dont on doit extraire les richesses. Mais comment cette nouvelle donne peut-elle changer la nature de la recherche de l'histoire des relations franco-hongroises ? Une fois définis par le collectif des chercheurs, des nouveaux mots-clés permettraient une identification plus facile des corpus à exploiter, un rapprochement des méthodes d'études et de publication. L'effort commun n'enlèverait rien à personne : la quantité pratiquement illimitée des données assurerait du matériau à plusieurs générations de chercheurs. Il est aussi à retenir qu'avec la mise en place d'une grille d'analyse commune et constamment renouvelable, la machine, tout en promouvant le travail en autonomie, serait capable de rompre l'isolement des chercheurs dans le domaine de l'histoire des relations franco-hongroises. Il se peut que la méthode de Róbert Péter ou le logiciel AVOBMAT constituent le pas décisif sur le chemin de l'intégration des recherches. Néanmoins, la réponse doit venir de la col-

lectivité et non d'une seule personne. Dans cette perspective, l'appel que nous venons de formuler au sujet de la presse n'est qu'une humble initiative.

UNIVERSITÉ DE SZEGED
maître de conférences
szasz@primus.arts.u-szeged.hu

BIBLIOGRAPHIE

Documents imprimés

BENE, Krisztián (2019). « L'évolution des rapports culturels franco-hongrois dans une approche multidisciplinaire », Krisztián Bene, *Fejezetek a magyar-francia katonai kapcsolatok történetéből – Chapitres de l'histoire des relations militaires franco-hongroises*, Budapest : Fakultás, 19-26.

BÉRENGER, Jean (2010). *La Hongrie des Habsbourg, t. I, de 1526 à 1790*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes.

CEVINS, Marie-Madelaine (2003). *L'Église dans les villes hongroises à la fin du Moyen-Âge (vers 1320 – vers 1490)*, Budapest – Paris – Szeged : Institut Hongrois de Paris.

CSERNUS, Sándor et Klára, KOROMPAY (dir.) (1999). *Les Hongrois et l'Europe. Conquête et intégration*, Szeged – Paris : JATE – Institut Hongrois de Paris.

CSERNUS, Sándor (1999). « La Hongrie, les Français et les premières croisades », Sándor Csernus – Klára Korompay (dir.), *Les Hongrois et l'Europe. Conquête et intégration*, Szeged – Paris : JATE – Institut Hongrois de Paris, 411-426.

CSÚRÖS, Klára et Anikó, KALMÁR (ed.) (2001). *Francia nyelvű hungaricumok gyűjteménye (1502-1803)* [Recueil des hungarica, 1502-1803], Budapest : Eötvös Lóránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar Francia Nyelv- és Irodalom Tanszék.

HANUS, Erzsébet et Henri, TOULOUZE (dir.) (2002). *Bibliographie de la Hongrie en langue française*, Paris – Budapest – Szeged : Institut Hongrois – Bibliothèque nationale Széchényi

KASSAI, Georges et György, TVERDOTA (2005). *Le génie de la douleur : Nouveaux regards sur Attila József*, Budapest – Paris – Szeged : Institut Hongrois de Paris.

KECSKEMÉTI, Charles (2006). *Notes, rapports et témoignages français sur la Hongrie, 1717-1809*, Paris – Budapest – Szeged : Institut Hongrois – Bibliothèque nationale Széchényi.

KECSKEMÉTI, Charles (2011). *La Hongrie des Habsbourg, t. II, de 1790 à 1914*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes.

KECSKÉS, Gusztáv (2005). *La diplomatie française et la révolution hongroise de 1956*, Paris – Budapest – Szeged : Institut Hongrois de Paris.

KOVÁCS, Endre (1976). *Szabadságharcunk és a francia közvélemény* [Notre guerre d'indépendance et l'opinion française], Budapest : Akadémiai.

KÖVÉR, Lajos (2017). *Documents et témoignages français imprimés sur la Hongrie, 1565-1814*, Szeged : JATEPress.

KRISTÓ, Gyula, Pál, ENGEL et András, KUBINYI (2008). *Histoire de la Hongrie médiévale, t. II, Des Angevins aux Habsbourgs*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes.

KRISTÓ, Gyula (2000). *Histoire de la Hongrie médiévale, t. I, Le temps des Arpads*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes.

LAGZI, István (2017). *Évadés français en Hongrie, 1940-1945, Documents*, Szeged : JATEPress.

NAGY, Paul (2016). *Une Francophonie millénaire : Anthologie de textes écrits en français par des auteurs hongrois, du Moyen Âge jusqu'à 1918*, Paris : Honoré Champion.

PATAKI, Gábor Zsolt (2005). *Étude géopolitique des minorités hongroises*, Paris – Budapest – Szeged : Institut Hongrois de Paris.

PÉTER, Róbert (2015). « Digitális és módszertani fordulat a sajtókutatásban : A 17–18. századi magyar vonatkozású angol újságcikkek 'távolságtartó olvasása' » [Tour-nant numérique et méthodologique dans les recherches sur la presse : la « lecture distante » des articles de la presse anglaise des 17^e-18^e siècles relatifs à la Hongrie], *Aetas*, vol. 30 (2015), no. 1, 5-30.

SZÁSZ, Géza (2017). *Réformes ou révolution ? L'image de la Hongrie d'avant 1848 au miroir de la presse française*, Szeged : Centre Universitaire francophone.

Documents électroniques

PÉTER, Róbert (2011). « Researching (British Digital) Press Archives with New Quantitative Methods », *Hungarian Journal of English and American Studies*, vol. 17 (2011), n° 2, 283-300, [En ligne] <https://www.jstor.org/stable/43487818?seq=1>. Consulté le 1^{er} avril 2021.

PÉTER, Róbert et al. (2020). « AVOBMAT : a digital toolkit for analysing and visualizing bibliographic metadata and texts », Gábor Berend – Gábor Gosztolya – Veronika Vincze (dir.), *XVI. Magyar Számítógépes Nyelvészeti Konferencia*, Szeged : Szegedi Tudományegyetem, Informatikai Intézet, 43-55, [En ligne] <http://publicatio.bibl.u-szeged.hu/18634/>. Consulté le 27 mars 2021.

La machine : ami ou ennemi du voyageur ?

Il est indiscutable que la machine promouvait grandement le développement des voyages. Non seulement du point de vue souvent répété, selon lequel le progrès technique a ouvert des nouveaux horizons et a rendu la terre entièrement parcourable, mais aussi parce qu'elle a réformé les habitudes de voyager. Elle a introduit, voire généré de nouvelles sensations et modifié la perception. Le temps passé dans le véhicule qui circule indépendamment de la volonté du voyageur remplissait une partie importante du voyage. L'image prise par l'appareil photographique a renouvelé la manière de se souvenir. Dans notre étude, nous allons nous intéresser à la portée de la nouvelle technologie en faisant recours au texte manuscrit rédigé à la suite d'un voyage effectué en Tunisie et en Algérie coloniales en 1896 par Paul Sabatier, futur titulaire du prix Nobel de chimie (1912), d'ailleurs originaire de Carcassonne et professeur à l'université de Toulouse. Le choix du texte est motivé par le fait que dans son récit de voyage inédit, Sabatier utilise certes les techniques traditionnelles de l'écriture de voyage, mais insère aussi un grand nombre de photographies. Nous n'allons pas nous occuper de la relation texte-image d'un point de vue littéraire, mais examinerons le texte du point de vue historique. En nous concentrant sur l'apparition du progrès technique de la deuxième moitié du XIX^e siècle dans le texte, nous faisons l'inventaire des avantages et des inconvénients des principaux types de machines utilisées par le voyageur.

Conditions du voyage, moyens de transport au service du voyageur

On sait que la deuxième moitié du XIX^e siècle transforma considérablement la nature des voyages. Avec le développement technique, de plus en plus de gens goûtaient les plaisirs du déplacement et du repos, ce qui menait à la naissance du tourisme. Cependant, et ce malgré le développement des moyens de transport, voyager dans le troisième quart du XIX^e siècle demeurait encore une entreprise longue, épuisante et souvent inconfortable. Le voyageur devait s'habituer à un autre rythme et aux bruits de la machine. En plus, il se trouvait séparé du paysage car il prenait place à l'intérieur d'un véhicule. Le train et le bateau, qui circulaient désormais selon des horaires réguliers et qui apportaient une masse de personnes, ne permettaient plus au voyageur d'interrompre le voyage où et quand il le voulait. La vitesse relativement élevée des nouveaux moyens de transport donnait une autre impression du paysage, car regardé à travers des fenêtres d'un véhicule en mouvement, la distance entre voyageur et la nature s'accroissait nécessairement (Czére et Nagy 1967 : 7).

Bien que les moyens de transport circulent à une vitesse jusqu'alors inconnue, pour arriver en Algérie, le voyageur partant de Paris passait à peu près un jour dans le train pour atteindre le port (Marseille ou Toulon) (Dupuy 2001), puis à peu près deux jours à bord du paquebot que reliait les deux rives de la Méditerranée. En

1880, La Compagnie générale Transatlantique a diminué le temps de la traversée à vingt-cinq heures (Salinas 1989 : 42), mais il arrivait rarement que les paquebots effectuaient la traversée en temps prévu. Les 5 ou 6 journées que le voyageur passait dans le véhicule constituaient une perte de temps, surtout si cela était compris dans la durée préétablie du voyage.

La traversée de la Méditerranée occupe une place particulière dans les récits de voyage car elle dure trop longtemps et suscite une sensation tout à fait nouvelle de la part du voyageur non habitué à la mer, au vide infini qui l'entoure et au mouvement de l'eau qui cause dans la plupart de cas de forts malaises (Salinas 1989 : 42-45). Le mal de mer provoqué par le mouvement du bateau apparaît dans tous les récits de voyage ; même les guides y consacrent souvent un chapitre entier. Curieusement, on peut souvent lire dans les récits de voyage que l'auteur-voyageur est le seul « héros » qui résiste à l'effet de la mer, tandis qu'une fois embarqués, les autres passagers se retirent dans leurs cabines et ne se présentent plus avant la fin du voyage.

En 1900, le chemin de fer algérien couvrait la quasi-totalité de la côte méditerranéenne, et touchait toutes les grandes villes du littoral. L'intérieur du pays restait cependant difficilement accessible (Salinas 1989 : 49). Si le train, symbole du progrès colonial (Salinas 1989 : 56), offrait une certaine vitesse et sécurité, le niveau de confort et le coût restaient moins attirants (Salinas 1989 : 54-55). En dépit de la médiocrité des lignes ferroviaires, les voyageurs les empruntaient car leur utilisation était vivement encouragée par les guides¹.

Les moyens de transport dans le récit de Paul Sabatier

En lisant le récit de voyage de Sabatier, nous remarquons que l'auteur raconte les aventures de la traversée sur 20 pages et il consacre 39 pages aux déplacements en train. Dans l'ensemble, cela remplit 59 pages sur 219, sans compter les déplacements courts qui n'occupent pas une page entière. Tous calculs faits, cela signifie que plus qu'un quart du récit du voyage est consacré aux déplacements, ce qui représente une proportion importante. Les descriptions les plus longues sont évidemment les traversées aller et retour car l'auteur y raconte les événements de plus de trente heures. Ensuite, l'excursion de Tunis à Bizerte, à l'occasion de laquelle Sabatier passe plus de huit heures dans le train et sur un petit paquebot, occupe 9 pages, suivi par le trajet entre Tunis et Bône (Annaba), décrit sur 7 pages.

Encore plus importante est la durée de ces déplacements : sur 20 jours, le voyageur passe 4 jours complets et 6 en partie (du midi au soir) dans le train ou sur le paquebot. Ainsi, dix jours sont consacrés aux différents trajets. Cela constitue la moitié de la durée totale du voyage. Si nous considérons la nuit et les heures du voyage comme temps inutile du point de vue de l'observation, nous comprenons que

¹ Les modes de déplacement traditionnels, qui vivaient alors leur âge d'or (Venayre 2019 : 84), sont aussi présents dans les récits. Pour approcher l'intérieur des pays, le voyageur n'a d'autre choix que de prendre « les moyens de transport locaux » comme le cheval, l'âne, les véhicules tirés par des animaux et quelquefois, mais surtout pour « ressentir l'Orient », le chameau.

le temps qui reste pour connaître le pays est fort réduit. (À cela s'ajoute que l'objectif du voyage est la participation au *Congrès de l'Association Française pour l'avancement des sciences* qui prend deux jours entiers.)

Sabatier décrit la traversée vers Tunis comme désagréable à cause du bruit constant, de la chaleur, d'une « odeur inquiétante » et des « mouvements violents du bateau, accompagnés de craquements et de la secousse rythmique de la machine » (Sabatier 1896 : 14). Dans l'ensemble, il constate que la traversée « n'est pas un soporifique bien recommandable » (Sabatier 1896 : 14). Il évoque aussi les effets du mal de mer :

Les vagues sont déjà très fortes, produisant un tangage assez intense auquel ne tarde pas à succéder un roulis encore plus violent. [...] Les atteintes du mal de mer commencent à se faire sentir dans les rangs des passagers encore très nombreux sur le pont. Certains visages deviennent verts ou jaunes [...] Une pauvre dame s'étale de tout son long sur le plancher du pont et demeure ainsi très longtemps. [...] [D]ans beaucoup d'estomac, le diner ne fit qu'un bien court séjour (Sabatier 1896, 12-13).

Sabatier, héros de la traversée, est fier de ne pas produire le moindre signe du mal de mer et passe la plupart du temps sur le pont inférieur en contemplant la mer et les îles à côté desquelles le bateau passe. Lors du retour de l'Algérie, il décrit une tempête qui tourmente le bateau. Il témoigne que des assiettes s'écroulent et des chaises se renversent. Ensuite, il présente les conditions du voyage des passagers les plus pauvres : « Les malheureux passagers de 4^e classe, mouillés comme des canards, se réfugient où ils peuvent, tandis que l'eau qui couvre le pont ballote leurs bagages. » (Sabatier 1896 : 216) Cependant, malgré le temps désastreux, il ne montre aucun signe du malaise provoqué par le mal de mer.

À l'occasion des voyages qui durent parfois plus que 24 heures, Sabatier, faute de mieux, décrit le paysage qu'il voit à travers les fenêtres du train ou les hublots du paquebot. La description des entités géographiques et de la végétation reçoit sans doute la plus grande attention. Sabatier mentionne parfois les hommes qui travaillent aux terres et leurs gourbis bruns qui leur servent d'habitats. Même si le train, divisé en compartiments, permet aux voyageurs de faire connaissance et tuer le temps en discutant, on voit rarement qu'une conversation se déroule. Dans l'ensemble, nous ne savons pas comment Sabatier tentait de s'occuper au cours des déplacements longs, car il n'en parle que rarement. La contemplation du paysage, la discussion avec son compagnon de voyage et le sommeil paraissent ses activités principales.

Le train est non seulement un moyen de transport qui amène le voyageur d'un point à l'autre, mais il est aussi lieu de réflexion. Il permet au voyageur de se présenter, de développer ses présuppositions et, lors du retour, de résumer la portée du voyage. Sabatier, parti de Montpellier, n'effectue pas le voyage traditionnel Paris-Lyon-Marseille. Il passe moins du temps en train avant d'arriver au port que les voyageurs venus de Paris. Ce court passage lui permet quand même de formuler une introduction et de décrire le paysage qu'il traverse.

Le sifflet de locomotive, dont il fait souvent mention, signifie toujours la fin d'un événement et le début d'un long voyage qui enferme le voyageur à l'intérieur d'un véhicule. La locomotive qui attend que les voyageurs arrivent à la gare et montent, presse Sabatier qui se sent forcé de terminer la visite bien avant le départ.

Le bâtiment de la gare est souvent un monument à voir, grandiose, en « style européen » ; il reflète la présence de la France sur le territoire. La gare est bondée cependant de mendiants qui espèrent recevoir quelques sous pour nourrir leur famille. Ils savent bien que la gare est l'endroit où des touristes passent régulièrement. Elle est aussi le lieu préféré des « filous », pour utiliser les mots de Salinas, qui arrachent de l'argent par des astuces ou par l'agression. Sabatier avoue qu'il croise beaucoup de mendiants, souvent malades ou handicapés (Sabatier 1896 : 152). La gare symbolise donc d'une part la grandeur coloniale car c'est l'État colonisateur qui l'a fait construire, d'autre part le misère et l'inégalité que cause l'établissement du système colonial.

Le tramway à cheval, qui circule dans certaines grandes villes et qui « frotte rapidement » (Sabatier 1896 : 26), apparaît aussi dans le récit, mais comme un élément du paysage de la ville moderne, européenne, dont l'existence paraît d'ailleurs toute naturelle. L'auteur donne une description assez riche, illustrée par une photographie, du tramway tunisien à l'occasion où, pour se sauver du mauvais temps, il choisit de visiter la ville en tram. On apprend qu'un ticket coûte dix centimes, que les voitures sont traînées « par un ou deux chevaux selon le profil de la ligne » (Sabatier 1896 : 37), que les voitures sont « assez élégantes », de couleur vive, avant tout rouge : « Les indications ne sont inscrites qu'en français. Mais les cochers et conducteurs, même les contrôleurs paraissent à peu près tous être Italiens. » (Sabatier 1896 : 38). Sabatier explique aussi que la voie est mieux entretenue que celle de Toulouse (Sabatier 1896 : 38).

Vitesse ou lenteur ?

Michèle Salinas décrit un réseau de transport très inégal en Algérie (Salinas 1989 : 46-49), constatation également valable pour les autres colonies nord-africaines. Le voyageur, parti à la découverte d'un territoire inconnu, devait faire face à une grande différence des moyens de transports entre les territoires développés, militairement et économiquement importants, et les territoires arriérés, négligés du point de vue de la politique coloniale. Le voyageur se confrontait donc en même temps au luxe et à l'inconfort, à la vitesse relative offerte par des moyens de transport modernes et la lenteur des moyens de transport traditionnels. En Afrique du Nord, le voyageur était souvent obligé de marcher à pied ou d'emprunter une voiture tirée par des chevaux. Si cela donnait une valeur nostalgique au voyage, la vitesse du train et du bateau ne signifiait qu'une perte de temps remarquable (Salinas 1989 : 53), privant le voyageur d'entrer en contact avec son environnement.

Vitesse, lenteur et monotonie apparaissent en même temps dans le texte de Sabatier. S'il trouve le tramway à cheval rapide (Sabatier 1896 : 26), les voyages en train sont plutôt longs et ennuyeux :

Nous partons [de Constantine] à onze heures, seuls dans notre compartiment de 2nd classe. [...] La pluie tombe toujours tristement, et la route se poursuit monotone à travers d'immenses plaines sans un seul arbre. La nuit est à peu près complète quand nous débarquons à Sétif vers 6 heures de soir (Sabatier 1896 : 187-188).

Notons que la distance entre Constantine et Sétif est de 130 km que le train a parcourue en sept heures, c'est-à-dire que sa vitesse moyenne était de 18,5 km/h seulement.

Il arrive aussi que le véhicule que le voyageur attend n'arrive pas à l'heure ou n'arrive pas du tout. Dans ce cas, le voyageur perd le temps qu'il pourrait consacrer à la visite de la ville. La lenteur empêche le voyageur de voir l'essentiel : lors d'une excursion à Bizerte, au lieu d'emmener le groupe en train jusqu'à la gare de la ville, les organisateurs proposent une promenade en bateau. Si les participants trouvent le lac et son environnement assez agréable, ils voient clairement que cette perte de temps les empêche de voir la ville de Bizerte :

Nous sommes dans une merveilleuse rade où des centaines de cuirassés évolueraient à l'aise, et la promenade nous y semblait charmante, si l'heure qui s'enfuit trop rapide, ne nous faisait craindre d'arriver à Bizerte trop tard pour voir la ville et la fantasia sous une belle lumière (Sabatier 1896 : 97).

Après la promenade en bateau, les congressistes arrivent si tard qu'ils passent à peine 3 heures dans la ville qu'ils ne peuvent pas visiter car ils doivent assister à une fantasia² et à un dîner officiel.

L'appréciation du voyage est donc ambiguë car d'une part, sans la technologie moderne, il aurait été quasiment impossible de se rendre en Afrique du Nord dans le cadre d'un voyage court de deux ou trois semaines ; d'autre part, la lenteur rétrécissait significativement la possibilité d'étudier profondément le pays. Les voyages organisés, dont le programme comprenait la visite de plusieurs grandes villes de la Tunisie et de l'Algérie et qui permettaient aux touristes d'avoir une impression sur le désert, ne servaient en réalité qu'à (re)vivre l'ambiance que les voyageurs avaient ressentie dès avant leur départ à partir des guides, de la presse et des récits de voyage.

Éterniser l'image ?

La vraie particularité du récit de voyage de Sabatier est qu'il est densément illustré par des dessins et, ce qui est encore plus intéressant de notre point de vue, par des photographies. L'auteur mentionne déjà sur la couverture que le texte est accompagné de « plus de 120 dessins ou photographies ». L'utilisation des dessins pour compléter le texte, pour augmenter la crédibilité et dispenser l'auteur d'une explication précise existe depuis le début de l'imprimerie (Szász 2019). Le dessin restait pendant longtemps le seul moyen de se créer l'image des pays lointains (Osterhammel 2017 : 70).

² Divertissement ou démonstration équestre de cavaliers arabes.

Dans le dernier quart du XIX^e siècle, grâce aux « missions photographiques » des sociétés savantes (Martin 2007 : 144), une grande partie du monde est photographiée (Martin 2007 : 149), le mythe de l’Orient fabuleux est détruit (Osterhammel 2017 : 71). Vers la fin du siècle, la photographie a apparu dans les publicités et dans la propagande.

Avec le développement technique, la résolution des photographies devenait plus fine. Par conséquent, l’image prise par l’appareil photographique représentait de plus en plus clairement la réalité. Des photographes envahissaient le monde et créaient des albums sur les territoires inconnus ou peu connus (Martin 2007). Il était désormais possible de copier les images et de les insérer dans le texte (Martin 2007). Ainsi, nous trouvons de plus en plus de photographies publiées dans la presse et dans les revues de voyage (Martin 2007) car la popularité de celles-ci reposait justement sur le grand nombre d’images qui accompagnaient le texte. Avec les appareils photographiques inventés à la fin du XIX^e siècle, le voyageur pouvait facilement devenir photographe et éterniser l’image qu’il voyait. Cependant, en étudiant les récits de voyage sur le Maghreb colonial, nous voyons que très peu de voyageurs ont eu recours à la photographie. Les causes de ce phénomène restent encore à étudier. Le récit de voyage sur le Maghreb³ du XIX^e siècle restait, à part quelques exceptions, un genre avant tout textuel.

La photographie, comme le développement des moyens de transport, s’entrecroisait avec l’expansion coloniale. Elle s’est mise rapidement au service des puissances occidentales : elle contribuait à une meilleure connaissance du territoire, aidait à dresser des cartes et étudier les autochtones (Martin 2007 : 144). Ainsi, comme souligne Martin (2007 : 144), la photographie s’est inscrite « dans une entreprise de maîtrise et de domination des territoires », elle est devenue utilitaire (Martin 2007 : 144). Les soldats, les géographes, les botanistes ne portaient plus à la découverte des nouveaux territoires sans appareil photographique. En réalité, les images de la colonisation ne sont que des « empreintes de la naïveté et des préjugés » (Osterhammel 2017 : 72). Dans l’engouement pour l’exotisme, la représentation de l’Autre et de l’Ailleurs devenait le sujet préféré des photographes (Barthélemy 1999).

Dans le manuscrit de Sabatier, l’acte de photographier joue un rôle important. L’auteur mentionne qu’il prend des photos avec une « photojumelle » (Sabatier 1896 : 54), donc un appareil stéréoscopique. Celui-ci, tout comme les appareils Kodak, était très à la mode à son époque car il permettait de faire des photographies sans formation particulière et sans connaissances techniques. Les appareils plus légers et moins coûteux rendaient la pratique de la photographie plus courante, ce qui menait à la « production d’images par un public de non-initiés » (Osterhammel 2017 : 72). Le temps de fixation s’est réduit également, avec le stéréoscope, il ne fallait plus attendre des heures pour que l’image se crée. Il était désormais possible de prendre des photos sur un objectif mobile ou depuis un véhicule en mouvement.

³ Nous ne voulons pas tirer des conclusions sur l’ensemble du genre de récit de voyage car notre recherche vise uniquement des textes sur l’Afrique du Nord colonisée.

L'appareil stéréoscopique, doté de deux objectifs à l'exemple des yeux humains, enregistre deux images similaires en même temps. Observées à l'aide d'un appareil conçu à cet effet, les deux images se fondent en une seule, et donnent l'impression de profondeur, faisant ainsi de l'image traditionnelle une représentation en trois dimensions (Marien 2011 : 96-99).

Les images de Paul Sabatier

Sabatier a découpé les deux images prises par le stéréoscope et a inséré l'une dans le texte, l'autre à la fin du manuscrit, constituant ainsi un album thématique. Pour lui, l'acte de photographier était une préoccupation toute naturelle. Or, photographier dans les pays arabes n'était pas toujours facile. Outre les conditions météorologiques, les mœurs du pays empêchaient souvent la prise des photos là où l'on voulait. Comme Sabatier a effectué son voyage au printemps, dans une période pluvieuse, il devait souvent faire face à des conditions météorologiques défavorables qui ne lui permettaient pas de prendre des photographies. Il se plaignait souvent de la pluie, du vent et de la lumière faible ou trop forte. S'y ajoute le fait qu'il réalisait des clichés du paysage souvent à travers des fenêtres du train en mouvement, ce qui en réduisait la qualité.

Après inventaire des photographies prises par Sabatier, nous avons constaté qu'une trentaine des 120 images montre des indigènes, le reste des monuments et du paysage. Sabatier tentait d'illustrer la vie quotidienne et l'ambiance nord-africaine. Vu ses photos, nous pouvons remarquer qu'il s'agit de clichés d'amateur, souvent flous ou endommagés, avec une exposition mal choisie.

Au début de son texte, entre la page de titre et le début de texte, Sabatier publie son portrait. Plus tard, on le retrouve sur une photographie trop claire et très peu visible en compagnie d'un garçon arabe, qui lui servait de guide. Ces deux photos consolident le caractère personnel du récit, car le lecteur, en sus de la lecture d'une histoire écrite à la première personne du singulier, peut s'imaginer son protagoniste. De plus, les photos prouvent que le voyageur a réellement effectué son voyage (Méaux 1999).

Le plus grand défi pour Sabatier consistait à photographier les habitants qui faisaient preuve d'une certaine réticence contre l'appareil photographique. Ces images, prises souvent malgré la résistance des autochtones, sans possibilité d'installer soigneusement l'appareil, sont des clichés de mauvaise qualité, mais représentant la vraie vie, sans artifice. Il mentionne des femmes de Bédouins qui « se sauvent aussitôt que la photojumelle est braquée vers elles » (Sabatier 1896 : 54). Lors de la visite de Carthage, il trouve une occasion pour photographier des femmes : « [...] quelques fillettes bédouines couvertes de haillons m'entouraient en réclamant le sou traditionnel : je me payai en photographiant leur image, qui donnera une idée peu flatteuse du beau sexe de cette contrée. » (Sabatier 1896 : 86-87) Parmi les autochtones que Sabatier pouvait photographier figure « un groupe d'indigènes accroupis au soleil devant le trottoir » (Sabatier 1896 : 192) vêtus en blanc, plusieurs personnes en compagnie de leurs chameaux, des marchands, des Arabes faisant leurs courses ou passant leur temps au marché et des hommes qui

travaillent sur les terres. Ils sont en général plus nombreux, vêtus d'habits traditionnels. Les fantasias, organisées à leur faveur, donnent aussi occasion à photographier les habitants. Cette fois, cependant, le cliché demeure artificiel, autant que tout le spectacle l'est. Sabatier ne fait pas de commentaire sur les gens, il en propose seulement une description pauvre en couleurs.

Si les habitants n'aimaient pas être photographiés, certains profitaient tout de même de l'opportunité pour gagner un peu d'argent et demandaient un cliché. Dans la rue des Ouled Naïl, où on voyait des « jeunes danseuses venues du désert pour trafiquer de leurs charmes et amasser une dot », une femme réclamait une photographie ; ce que Sabatier ne pouvait pas faire « à cause de l'ombre défavorable » (Sabatier 1896 : 172-173).

Parmi les monuments dont Sabatier fait le cliché figurent des mosquées, des minarets, des murailles, des enceintes, des portes et des fenêtres arabes, des arcades, des aqueducs, des ruines de Carthage, des marchés, des statues, des ports, une gare bien modeste et le palais du gouvernement à Alger. La distance qui caractérise d'ailleurs tout le voyage de Sabatier l'empêchait souvent de photographier ce qu'il voulait : « J'aurais voulu aller jusqu'au pont Romain pour en fixer l'image. Je dois me borner à braquer mon appareil sur quelques gendarmes indigènes qui stationnent sous les arbres à droit de la station » (Sabatier 1896 : 136).

Les éléments du paysage que Sabatier trouve assez intéressants pour photographier sont les montagnes rocheuses, les hordes de chameaux, la mer, les ports avec des paquebots, les palmiers et des plantes exotiques.

Relation texte-image

Même si accompagnée d'images, la description de Sabatier nous paraît très schématique, non seulement les photographies prises de loin suite à une observation à distance, mais aussi les informations communiquées suivent les clichés bien connus par le lecteur-public. Sabatier peint la vie quotidienne à partir de ses observations faites sur une partie très restreinte des villes et villages car, si nous suivons sur la carte l'itinéraire qu'il parcourt, nous remarquons qu'en réalité, ses longues promenades qui durent parfois toute une journée ne concernent que quelques rues voisines. Il revient plusieurs fois au même endroit, et en donne la description d'un autre point de vue. Certains monuments reçoivent plus d'attention que leur importance n'exigerait, tandis que les aspects qui pourraient réellement intéresser les lecteurs et élargir leurs connaissances manquent complètement aurécit.

Il se pose la question de la portée des photographies ajoutées au texte. Le fait que Sabatier apparaît sur deux clichés prouve leur originalité. Il est sûr que le texte accompagné de l'image fidèle à la réalité transforme radicalement le régime de représentation (Martin 2007 : 147). Si l'image de l'Orient n'est pas inconnue, les photos qui accompagnent le texte de Sabatier ont une valeur très grande : elles augmentent significativement la crédibilité du récit de voyage car elles documentent que l'écrivain-voyageur a vraiment parcouru l'itinéraire mentionné. Dans le récit de voyage de Sabatier, texte et image se réfèrent l'un à l'autre : le texte sert à décrire l'image, l'image sert à illustrer le texte. Nous pouvons remarquer que le récit de

voyage est l'ensemble des descriptions minutieuses que l'auteur aurait pu délaissier car ses photographies illustrent plus fidèlement la réalité que ses mots. Sabatier se penche sur ses photographies, il ne parle que de ce qu'il a photographié. De plus, les thèmes non-photographiables comme le système politique, les questions sociales, la culture et la religion manquent totalement dans le récit.

Le texte de Sabatier peut être interprété comme une des approches de la question coloniale. Il ne s'intéresse pas à la relation de la France aux deux autres pays, il n'exalte ni ne critique le système colonial, mais met au centre le paysage exotique. Il note ses souvenirs et ses impressions qu'il a obtenus par une observation à distance du paysage et des villes. Il prend des photographies non pas pour dire quelque chose de nouveau, mais pour avoir à quoi recourir le cas échéant. Dans son récit de voyage tout à fait objectif, le seul aspect qui compte et la représentation de l'Ailleurs.

Certes, ces photographies ne sont pas des œuvres artistiques. Nous pouvons dire que, tout comme le récit de voyage n'est souvent pas la création d'un écrivain doué mais d'une personne sans expérience d'écriture désireuse de conserver ses souvenirs, les photographies du voyageur sont prises sans souci de la qualité. L'objectif n'est pas de séduire le lecteur mais d'aider l'auteur-voyageur à conserver et, plus tard, à récupérer ses souvenirs.

Conclusion

Le récit de voyage de Paul Sabatier illustre à merveille combien les techniques modernes changent les voyages. Si de grandes distances deviennent parcourables, du désir du voyageur de voir le plus possible résultait souvent un emploi de temps si chargé qu'il ne restait plus de temps pour voir l'essentiel. Si le voyageur voulait visiter tous les endroits importants du pays de destination, le temps passé dans les moyens de transport a provoqué une perte de temps considérable : entre l'arrivée et le départ, le voyageur n'avait plus de possibilité d'observer en profondeur.

La plus importante conclusion du texte de Sabatier est que la vitesse « inimaginable » que l'homme de la fin du XIX^e siècle a connue n'est en réalité que très relative, et joue contre le voyageur dans le cas des voyages organisés à l'avance. Les photos du récit de voyage ne sont pas des images artistiques mais des clichés mal réussis, qui représentent l'Orient des stéréotypes. Elles ne donnent pas de nouvelles connaissances et ne complètent pas les savoirs de l'époque de Sabatier. Cependant, elles démontrent que le voyage a été réellement effectué. L'image rend le genre encore plus personnel et éveille l'intérêt d'un groupe de lecteurs potentiellement plus grand.

Le texte révèle que du point de vue de la représentation historique, nous savons très peu sur la relation texte-image dans les récits de voyage du XIX^e siècle. Si la photographie envahissait le monde, les voyageurs du Maghreb colonial, contrairement à leurs successeurs des XX^e et XXI^e siècles, ne recouraient pas toujours à la nouvelle technique. Était-il trop compliqué de travailler avec l'appareil ? Était-il trop cher d'imprimer un texte avec images ? (N'oublions pas que le texte de Sabatier est un manuscrit avec des images collées à côté du texte.) Le voyageur pensait-il que la

quantité des images publiées dans la presse était déjà suffisante ? Pensait-il qu'en tant qu'amateur, il ne lui valait pas la peine de rivaliser avec les photographes professionnels ? Le texte de Paul Sabatier nous pousse à poser ces questions ; y répondre constituera l'objet des études à venir.

UNIVERSITÉ DE SZEGED
doctorante en histoire
mihalyidori@gmail.com

BIBLIOGRAPHIE

BANHAKEIA, Hassan (2018). *La littérature de voyage en Afrique du Nord*, Paris : L'Harmattan.

BARTHÉLEMY, Guy (1999). « Photographie et représentation des sociétés exotiques au XIX^e siècle », *Romantisme*, n° 105 – L'imagination photographique, 119-131.

BRUNET, François (2019 [2017]). « Daguerreotype », Pierre, Singaravélou et Sylvain, Venayre, *Histoire du monde au XIX^e siècle*, Paris : Pluriel, 629-635.

CZÉRE, Béla et Ernő, NAGY (1967). *A legyőzött távolság*. [La distance surmontée.] Budapest : Minerva.

DUPUY, Georges (2001). *Il était une fois le PLM*. [En ligne] https://www.lexpress.fr/informations/il-etait-une-fois-le-plm_642601.html. Consulté le 3 février 2021.

GANNIER, Odile (2001). *La littérature de voyage*, Paris : Ellipses.

MARIEN, Mary Warner (2011). *A fotográfia nagykönyve. A fényképezés kultúrtörténete*. Traduit de l'anglais par Veronika Gyárfás, Budapest : Typotex Elektronikus Kiadó Kft. [Édition originale : *Photographie : A Cultural History*, Londres : King Publishing Ltd., 2002]

MARTIN, Laurent (2007). « Point de vue sur les images du monde. Voyage, photographie, médias de 1839 à nos jours », *Le Temps des Médias*, n° 8 – automne, 142-158. [En ligne] <https://www.cairn.info/revue-le-temps-des-medias-2007-1-page-142.htm>. Consulté le 27 janvier 2021.

MÉAUX, Danièle (1999). « Représentations de l'Orient : projets photographiques et médiations culturelles », *Romantisme*, n° 105 – L'imagination photographique, 107-112.

OSTERHAMMEL, Jürgen (2017). *La transformation du monde. Une histoire globale du XIX^e siècle*, traduit de l'allemand par Hugues Van Besien, Paris : Nouveau

Monde éditions. [Édition originale : *Die Verwandlung der Welt : eine Geschichte des 19. Jahrhunderts*, Munich : 2009]

SABATIER, Paul (1896). *Deux semaines en Tunisie et en Algérie*. Manuscrit consultable en ligne : <https://tolosana.univ-toulouse.fr/fr/notice/168398281>. Consulté le 08 mars 2021.

SALINAS, Michèle (1989). *Voyages et voyageurs en Algérie 1830-1930*, Toulouse : Éditions Privat.

SZÁSZ, Géza (2019). « Dokumentum vagy illusztráció ? Az utazási irodalom és a fotográfia kapcsolatának útleírás-olvasási aspektusa », [Document ou illustration ? La relation entre littérature de voyage et photographie vue par le lecteur des textes viatiques] *Holdkatlan – Szépirodalmi és művészeti folyóirat*, [En ligne] <http://holdkatlan.hu/index.php/rovatok/acta-romanica/9047-acta-romanica-szasz-geza-dokumentum-vagy-illusztracio-az-utazasi-irodalom-es-a-fotografia-kapcsolatanak-utleiras-olvasasi-aspektusa>. Consulté le 25 janvier 2021.

VENAYRE, Sylvain (2019 [2017]). « Transport et communications : les paradoxes du réseau », Singaravélou, Pierre et Sylvain, Venayre, *Histoire du monde au XIX^e siècle*, Paris : Pluriel, 67-87.

À travers la mer polynésienne : les voyages maritimes de Victor Segalen

L'objectif de ce travail est de présenter, à travers l'évocation des voyages et des impressions que Victor Segalen a éprouvées en Polynésie, les « machines », à savoir les différents types de bateaux, à l'aide desquels il s'y est déplacé. Nous espérons ainsi mieux connaître le déroulement des voyages à l'époque, en même temps que les difficultés éventuelles qui y sont liées. Pour ce faire, nous nous appuyons d'une part sur *Les Immémoriaux* de Segalen et, d'autre part, sur une anthologie dans laquelle se trouvent aussi quelques extraits de ses textes. Quant à ce dernier ouvrage, il s'agit du *Voyage en Polynésie. Anthologie des voyageurs occidentaux de Cook à Segalen*, rédigé par le spécialiste du Pacifique Jean-Jo Scemla, qui contient entre autres des extraits tirés du *Journal des îles* de Segalen, susceptibles de renseigner sur les voyages de l'écrivain et aussi sa manière de voyager. Nous allons nous baser donc sur plusieurs textes dans lesquels il est question des aventures, des expériences et de l'opinion de Segalen sur la civilisation française et de l'effet que celle-ci a fait sur la culture polynésienne.

Étant médecin de marine de profession, Victor Segalen se trouvait presque toujours en mer. Son travail l'a obligé à suivre des ordres et à voyager, même à l'autre bout du monde, en Polynésie ou en Chine. Le mot-clé est ici *maritime* puisque ce terme implique tout ce qui a rapport à la mer, y compris aussi les différents types de bateaux qui transportent les gens depuis l'Antiquité. Dès les temps anciens, ces bateaux aidaient les gens à découvrir de nouveaux territoires. Il faut souligner à ce propos que ce moyen de transport était considéré comme un outil très répandu aussi pour une autre raison : pour ne pas laisser de points « blancs », à savoir des territoires inexplorés sur la carte. L'histoire des hommes va de pair alors avec le développement des bateaux. Nous allons mettre les bateaux – en tant que « machines maritimes » servant au transport des hommes – au centre de la présente étude puisqu'ils étaient pendant longtemps des moyens de transport privilégiés : la voie navale, face aux autres types de transport, avait une grande importance même à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle.

Lors de la présentation des différents types de bateaux qui sont mentionnés dans les textes de Segalen, nous essayerons de répondre aux questions suivantes : quels types de bateaux apparaissent dans les écrits analysés ? Comment ces machines contribuent-elles à la vie des Mao'hi ? Segalen arrive-t-il à présenter la difficulté des voyages à cette époque-là ?

La culture polynésienne à travers Les Immémoriaux

En ce qui concerne *Les Immémoriaux*, le médecin commence à écrire cet ouvrage en 1904 et le publie en septembre en 1907 sous le nom de plume de Max-Anély. Avant

d'examiner les *machines maritimes* qui apparaissent dans cette œuvre, nous trouvons important de la présenter brièvement du point de vue de son style et de son genre, tout en soulignant son originalité.

Aujourd'hui, il est généralement accepté dans la littérature critique que l'œuvre de Victor Segalen fait partie de la littérature coloniale, bien qu'il n'ait jamais associé ses écrits à ce type de littérature (Schlick¹ 1996 : 130). Le style du livre présentant la vie coloniale est descriptif, il peut ainsi être lu comme un ouvrage appartenant à un nouveau genre qui aspire à créer un certain « réalisme exotique » (Schlick 1996 : 129). *Les Immémoriaux* n'offrent notamment pas d'image traditionnelle de la littérature exotique représentée par Pierre Loti ou Paul Claudel dont Segalen désire se distancier, mais se situent dans une perspective originale : son auteur n'adopte pas le point de vue européen, mais celui d'un narrateur Mao'hi². Cet ouvrage tient alors une place toute particulière au sein de la littérature exotique. Quant à l'expression « littérature exotique », nous entendons par là un type de littérature qui met au centre le *phénomène* de l'exotisme qu'il présente. Si l'on veut brièvement récapituler de quoi il s'agit dans cette œuvre de Segalen, la pensée de Christian Doumet en résume bien l'essentiel : « Le conteur familier – européen – est devenu un parleur maori. Le texte s'est, d'une certaine façon, dégagé de lui-même par le passage d'un point de vue à un autre. » (Doumet 1983 : 94).

À cet endroit, nous trouvons utile de renvoyer au phénomène et à la définition du terme « exotisme ». Le phénomène existait depuis l'Antiquité, mais la dénomination ne date que du XIX^e siècle. Elle vient du grec *exotikos*, signifiant *ce qui vient de dehors, étranger*, et impliquant qu'il s'agit de quelque chose de naturel, venant d'ailleurs. Selon le *Vocabulaire d'esthétique* rédigé par Étienne Souriau, l'exotisme se base sur deux concepts, l'évasion et le *pittoresque* (Souriau 2004 : 707). En ce qui concerne l'évasion, il s'agit d'une sorte de dépaysement : selon l'idéologie romantique, nous trouvons du plaisir dans le fait d'entreprendre des voyages pour quitter notre réalité. Ainsi, le sentiment de voyager vers un ailleurs nous pousse à l'étranger ou quelque part, à un endroit qui nous inspire pourtant un étrange sentiment de familiarité. Selon Christian Doumet, il y a encore un facteur qui doit être mentionné concernant l'exotisme dans le contexte de l'œuvre de Segalen : c'est le fait que bien souvent, l'exotisme va de pair avec les guerres et la colonisation, qui sont les signes de l'apogée de la civilisation de la France (Doumet 1983 : 91).

Le rôle de l'exotisme est plutôt ornemental dans la littérature française du XIX^e siècle car, toujours selon la définition du *Vocabulaire d'esthétique*, il est resenti à cette époque-là avant tout comme fantastique, féérique et inhabituel (Souriau 2004 : 707). Face à cette conception, Segalen a fait un usage à bien des égards novateur de la notion d'exotisme car il a non seulement réfléchi sur l'exotisme mais a aussi réellement entrepris de longs voyages. Suite à son travail de médecin, il a voyagé vers les îles de Polynésie d'où il a fourni des rapports aux dirigeants coloniaux

¹ Yaël R. Schlick a traduit en anglais *l'Essai sur l'exotisme* de Segalen, paru en 2002 aux États-Unis.

² Dans le commentaire de *Les Immémoriaux*, il est expliqué que le médecin a utilisé le terme « maori » pour se référer aux indigènes. De nos jours, ce terme, dont le sens a changé à travers les siècles, se réfère aux hommes qui viennent de Nouvelle-Zélande. Le terme propre qui doit être utilisé est les « Mao'hi » que nous employons aussi dans cette étude (Segalen 2001 : 54).

français. Sa conception originale de l'exotisme date aussi de ce voyage. Comme l'exprime Jean Guillou :

J'entends qu'il ne se met pas en scène, qu'il fait parler, non un Européen fraîchement débarqué, dont l'exotisme facile, masquant mal un profond mépris de ce qui est autre, se complairait dans l'évocation de cocotiers et des mœurs étranges des indigènes, mais un *narrateur maori anonyme* (Guillou 1967 : 244).

L'originalité de *Les Immémoriaux* consiste en ce geste : on y trouve notamment les détails de la vie des Mao'hi, concernant aussi la colonisation de ce peuple d'abord par les missionnaires méthodistes anglais et, peu de temps après, par les Français. À la fin des *Immémoriaux*, les indigènes ont été contraints d'accepter non seulement les doctrines chrétiennes, mais qu'ils ont été forcés d'avoir aussi un nom chrétien (Schlick 1996 : 130). Le roman est narré par Térîi qui a le rôle de récitant, et on voit en effet les scènes à travers les yeux de cet indigène, ses sentiments et ses pensées. Il s'agit donc d'un narrateur externe, vu que l'ouvrage est écrit à la troisième personne du singulier. Les coutumes, les danses et l'art tribal des Mao'hi sont présentés dans cette œuvre dont l'auteur semble craindre la disparition de cette culture basée sur l'oralité. Concernant les raisons qui auraient pu pousser Segalen à créer cette œuvre de fiction, elles sont probablement multiples, nous en citons quelques-unes à titre d'exemple : il a voulu attirer l'attention aux dommages commis par les colonisateurs et sauvegarder le reste de la culture Mao'hi. Comme nous y avons déjà fait allusion, cette perspective rend ce livre singulier par rapport à la littérature coloniale du temps de Segalen, et en même temps attirant aux yeux des lecteurs de son temps qui trouvaient intéressant d'observer les Européens à travers les yeux d'une personne ayant une *autre* culture et de présenter également depuis cette perspective la vie des indigènes.

Se situant donc dans la perspective d'un indigène, le narrateur nous incite à voir autrement qu'auparavant. Il peut être tenu pour un guide qui nous raconte d'une manière simple et naturelle ce qui se passe aux îles et décrit les Européens selon le regard des Mao'hi : « Les hommes blêmes ont seuls cette manie baroque de compter, avec grand soin, les années enfuis depuis leur naissance, et d'estimer, à chaque lune, ce qu'ils appellent "leur âge présent !" » (Segalen 2001 : 40). Nous partageons l'idée de Yaël Schlick qui pense que la perte culturelle des Mao'hi est, quelque peu paradoxalement, un bénéfice pour la littérature coloniale (Schlick 1996 : 133). *Les Immémoriaux* peuvent être considérés alors comme un ouvrage-phare du roman colonial moderne car un nouveau type de littérature est né par la publication de ce livre. Le mérite de Segalen est d'avoir rompu avec les représentations occidentales de la Polynésie, qui étaient jusqu'alors basées sur des images souvent stéréotypées (Staszak 2006 : 79). Si de nombreuses études ont été consacrées à l'aspect novateur de cet ouvrage de Segalen du point de vue de son rapport à la littérature coloniale (que l'on pense aux recherches de Jean-François Staszak, de Yaël Schlick ou de Jean-Marc Moura), à notre connaissance, il n'existe pas d'étude qui s'occuperait des aspects matériels du voyage de l'écrivain. Nous nous pencherons, par la suite, sur cet aspect et passerons en revue les occurrences des bateaux dans *Les Immémoriaux*.

Dans cet ouvrage, on trouve en effet trois termes désignant « le bateau », à savoir le navire, la pirogue et le paquebot. Nous énumérons les chiffres exacts de leurs occurrences afin de voir l'importance de ces « machines à voyager » à cette époque-là. Quant au terme « paquebot », grand navire servant à traverser la mer afin de couvrir les grandes distances, il n'apparaît que deux fois, mais on retrouve le mot « navire » qui désigne une embarcation utilisée lors de la navigation sur mer, quarante-neuf fois, et celui de pirogue, terme générique désignant un type de bateau (originellement une sorte de canot), quatre-vingt-quatre fois dans le roman. Sur la base de cette présence purement quantitative des mots qui renvoient aux différents types de bateaux dans le texte, nous pouvons voir qu'un de ces outils de transport maritime est particulièrement important aux yeux de Segalen : *la pirogue*. La raison de son usage le plus fréquent tient probablement au fait qu'on la considère comme un symbole de la culture tahitienne, étant donné que les Tahitiens avaient mené une vie nomade jusqu'à leur colonisation par les Européens. Il faut aussi ajouter que ce type de bateau, répandu en même temps en Afrique et en Océanie, doit être conduit par la pagaie. La seule manière de voyager des Polynésiens était à l'aide des pirogues, comme l'indique aussi le texte de Segalen.

Nous illustrons l'occurrence de la pirogue par deux exemples tirés de l'ouvrage. Dans le premier, on est témoin que Térii le récitant est en train de se préparer à payer vers les Européens : « D'abord, il glissa prudemment toutes ses pirogues de pêche sous des abris de palmes tressées, et, tirant sur le sable sa pirogue de haute mer, l'examina » (Segalen 2001 : 55). Ou encore, à un autre endroit, on peut lire à propos de l'arrivée de Cook : « dans la baie Matavaï de la grande pirogue sans balancier ni payeurs, dont le chef se nommait Tuti... » (Segalen 2001 : 40). Quant au nom « Tuti », il désigne le navire de Cook³ que les indigènes ont pris pour un dieu hawaïen de la fertilité et de la pluie : le nom du dieu que Cook incarne est Lono.

Responsable d'enregistrer les événements importants qui se passaient à bord, et ayant à rédiger un rapport sur les conséquences du cyclone, Segalen termine son reportage à la demande des fonctionnaires coloniaux le 2 mars. Son article est publié dans le numéro d'avril 1904 de la revue *Armée et Marine* (Scemla 1994 : 570). Il est important de mentionner cette date parce que c'est le moment où Segalen décide d'écrire *Les Immémoriaux*. Il ne cesse d'y souligner que la culture et le peuple Mao'hi sont menacés d'extinction pour plusieurs raisons : à cause des Européens, mais aussi du manque d'hygiène et des maladies (dont la variole, la syphilis et la phtisie).

Nous remarquons à ce propos que le point de vue du monde polynésien diffère complètement de celui des colonisateurs, vu que quelques concepts, qui sont tout à fait évidents pour les Européens, n'existent pas là-bas, tels la propriété, le parent ou encore la nourriture. Parmi les concepts propres à la culture Mao'hi, nous ne voudrions expliquer que celui d'*inoa* désignant un parent secondaire, quelqu'un (le plus souvent un vieillard) à qui est confié l'enfant après sa naissance, et qui a donc une fonction comme un père de famille. Selon cette idéologie, l'enfant est éle-

³ James Cook (1728-1779), le navigateur parti à la recherche du continent austral sur l'Endeavour, débarque à Tahiti en 1769. Il revient avec le Resolution et l'Adventure en 1773. Lors du troisième voyage, en 1777, le Discovery accompagne le Resolution. SEGALIN, Victor (2001), *Les Immémoriaux*, p. 54.

vé – et éduqué – non pas au sein d’une famille mais par la tribu, surtout ses membres les plus âgés (Scemla 1994 : 537).

Segalen est indigné par le fait que les colonisateurs ont essayé de dominer tous les aspects culturels des Mao’hi, à commencer par l’éducation. Pour décourager et déposséder des autochtones de leur culture, les missionnaires ont changé les noms des îles ou des sanctuaires. Havai, le vieux nom marquisien, qui signifie « pays des Esprits », a été par exemple transformé en « Havai-Pe » désignant les « mauvais esprits, enfer » (Scemla 1994 : 539). De cette manière, ils ont provoqué une rupture dans la culture indigène, en imposant aux autochtones la civilisation européenne et en essayant de supprimer tout ce qui incarne leur culture (Schlick 1996 : 128). De fait, Segalen, de même que le peintre Paul Gauguin, ont saisi ce problème dans leurs écrits et œuvres d’art, et cela les a amenés à lutter contre la civilisation dominante : celle des Européens.

Journal des îles

Dans ses ouvrages, Segalen décrit minutieusement la nature, les gens et tout ce qui se trouve autour de lui. Partout où il est allé, il inhale tous les parfums, les odeurs spécifiques aux îles. Il utilise bien sûr les moyens de transport de son époque dont la carriole⁴ : « [...] je pérégrine en carriole américaine attelée d’une bête assez indocile » (Scemla 1994 : 464-469). De cette manière, il arrive à Fao-Nui qui est le lieu le plus sacré de Bora Bora (Scemla 1994 : 465). Dans son *Journal des îles*, Segalen rend compte de ses aventures et ses premières expériences avec la culture et les hommes Mao’hi. Nous retraçons brièvement les circonstances de ce voyage : Segalen se présente à son commandant qui l’informe qu’il y avait un cyclone sur l’île et l’écrivain rédige un compte rendu sur l’« expédition de secours [qui] est en préparation » (Scemla 1994 : 467). L’expédition, qui comprend trois navires, est dirigée par le gouverneur Édouard Petit commandant à bord de *La Durance* (les deux autres navires sont nommés *La Zélée* et *La Calabria*) (Scemla : 570). *La Durance* appareille le 27 janvier et rentre le 27 février 1903 à Papeete où Segalen décide de s’installer et de louer une maison. Par rapport aux bateaux que nous avons passés en revenant à propos de l’analyse de *Les Immémoriaux*, dans le *Journal des îles*, Segalen évoque encore un autre type de « machine maritime ».

Nous voudrions également donner une explication du dernier type de navire, l’*aviso* qui est, selon la définition du *Dictionnaire Larousse*, un navire de faible tonnage chargé de porter le courrier⁵. L’extrait qui suit fait allusion à la situation de l’auteur, qui était en train de se mettre à travailler au bord du paquebot *La Durance* : « Segalen, jeune médecin de la marine, a été affecté pour son premier poste à bord de l’*aviso* La Durance, stationnaire en Polynésie » (Scemla 1994 : 570).

⁴ Voir la définition du Dictionnaire Larousse : « La carriole est un véhicule à deux roues couvert ou non d’une bâche, servant au transport des personnes », [En ligne] <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/carriole/13437>. Consulté le 13 février 2021.

⁵ Source : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/aviso/7119>. Consulté le 13 février 2021.

Avant d'analyser les textes du point de vue des « machines maritimes » qu'ils contiennent, nous trouvons important de souligner que l'utilisation des termes « pèlerinage » ou « pérégriner » est assez récurrente dans les extraits du *Journal des îles* (Scemla 1994 : 464-469, 570-579, 536-540). D'après la définition de Larousse, le pèlerinage est un exercice fait par les fidèles d'une religion vers un lieu consacré et le pèlerin fait ce type du voyage par piété⁶. Nous considérons le pèlerinage comme un voyage : ce terme désigne l'itinéraire d'un homme qui se rend quelque part par piété et fait des efforts (non seulement spirituels mais aussi physiques) pour atteindre son but.

Le terme « pèlerinage » nous rappelle pourtant un autre, celui d'exote créé par Segalen : il appelle notamment « exote » le type de voyageur attentif qui sent toute la diversité qu'un pays et une culture peuvent lui offrir. Nous voudrions souligner aussi le fait que Segalen prend le peintre Paul Gauguin comme le modèle de l'exote⁷. L'exote est sur la route pour ressentir la diversité d'une culture. Il nous semble que le terme « mystique » est également lié à celui d'exotisme : il relève du même champ conceptuel et implique une relation avec une religion quelconque. La trajectoire exécutée par l'exote est en effet similaire à celle que fait le pèlerin. Les deux types de voyageurs ont des motivations à la fois intérieures et extérieures : dans le cas de l'exote, la première consiste dans la vocation de découvrir quelque chose de nouveau et la motivation extérieure est stimulée par le désir de connaître l'existence des civilisations extra-européennes. Bien des personnes ont voyagé à l'époque de Segalen à cause de leur vocation, par exemple les prêtres, les navigateurs et les savants. Quant à Victor Segalen, il faudrait signaler que s'il a originairement voyagé à cause de son travail, celui-ci devient peu à peu sa vocation, et il a entrepris son voyage polynésien également grâce à son inspirateur Paul Gauguin. Avant son départ pour Tahiti, le jeune écrivain n'a jamais entendu le nom du peintre jusqu'à sa rencontre avec l'écrivain Remy de Gourmont, qui lui a conseillé de rendre visite au peintre pendant son séjour à Tahiti (Segalen 1978 : 22).

Dans ces extraits du *Journal des îles*, on trouve des mots qui renvoient soit au voyage maritime (« notre machine » [Scemla 1994 : 571], soit à ses différentes modalités, tels que l'avis, à bord de *La Durance*, en cargo, les chaloupes, l'atterrissage, la pirogue, l'embarquement, le cotre, le mouillage, etc. Ces termes impliquent qu'à l'époque, afin de circuler entre les îles de Tahiti, le seul outil disponible pour l'auteur et ses compagnons était le navire. Bien sûr, les différents types de navire apparaissent dans le texte. À part les termes mentionnés ci-dessus, nous trouvons aussi des phrases qui renvoient explicitement à l'utilisation des navires, comme en témoignent les exemples suivants. Nous citons d'abord celui où Victor Segalen voit s'approcher deux navires de l'île : « Deux goélettes, dont l'une fort malmenée, sont

⁶ « Voyage d'un ou plusieurs fidèles d'une religion vers un lieu consacré. Lieu où se rend un pèlerin par piété », [En ligne] <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/p%C3%A8lerinage/59075>. Consulté le 13 février 2021. Cette définition ne mentionne pas que le pèlerinage se fait généralement à pied.

⁷ Selon Victor Segalen, Gauguin est le modèle même de l'exote, le « voyageur-né » qui éprouve « la réaction vive et curieuse au choc d'une individualité forte contre une objectivité dont elle perçoit et déguste la distance » (Staszak 2006 : 87).

arrivées à Tahiti » (Scemla : 570). Ou, à un autre endroit, il rend compte en ces termes des aventures avec la « machine maritime » :

Or depuis, le grand matin, on tourne en rond en avant, en arrière, à des vitesses infimes, ce qui secoue l'arrière de chocs et de sursaut : notre machine qui, à tout casser (7,5 nœuds) reste silencieuse, devient insupportable au-dessous (Scemla 1994 : 571).

Pour conclure la présentation des extraits tirés du *Journal des îles* de Segalen, nous y trouvons une description en général bien structurée, y compris aussi celle des différents types de bateaux. En dépit du style fragmentaire, ce journal donne des informations essentielles sur la vie quotidienne des Mao'hi, la souffrance des autochtones (maladies, la dominance européenne sur le plan culturel et linguistique), de même que la disparition de la race Mao'hi.

Mais il faut souligner que le style de cette œuvre est aussi fragmentaire, ce qui est en effet un trait caractéristique de nombreux textes de l'auteur. En cela, le style du *Journal des îles* est proche de celui de *L'Essai sur l'exotisme*, cet autre ouvrage de Segalen consacré à ses idées sur l'exotisme et la diversité. Il nous semble que la cause de cette manière d'écrire fragmentaire réside, du moins en partie, dans le fait qu'à cause de sa profession de médecin, l'écrivain a beaucoup voyagé et ses réflexions sont souvent restées en germe. Aussi a-t-il rapidement noté ses idées et fait des « esquisses de pensées » en vue d'un éventuel développement plus tardif et, de cette manière, il pouvait continuer l'écriture quand cela lui était possible.

Conclusion

Bien qu'on ne puisse pas tirer de conclusions d'après les quelques textes de Segalen que nous avons analysés, ils montrent que le médecin-écrivain n'utilise pas les noms des différents types de bateaux dans un sens allégorique, afin de créer une image poétique, mais il les présente comme des outils quotidiens permettant le voyage entre les îles, et nous laisse ainsi voir comment on peut imaginer un voyage à bord à son époque. Le médecin n'a pas seulement réussi à donner une image « réaliste » – présentant les Mao'hi du point de vue polynésien –, mais il nous explique aussi l'histoire et la culture des autochtones.

Le navire a sans doute joué un grand rôle dans la vie de l'homme. Segalen mentionne aussi que les Mao'hi ont une histoire basée sur les bateaux, plus exactement les pirogues :

Ces grands promeneurs-de-mer qu'étaient les anciens Polynésiens, sans cesse en voyage au long cours, ont couvert le Pacifique d'un réseau hasardé dont une maille a fort bien pu atterrir à la Grande Rapa. Ils avaient de fortes embarcations, remontant très peu au vent, sans doute, mais susceptibles, dans les brises d'ouest, de faire un long parcours (Scemla 1994 : 577).

Au terme de ce travail, il nous semble que le navire est un concept opératoire au sens où il nous aide à former une image d'une civilisation qui est liée à une autre culture, différente de celle des Européens, et à partir de laquelle Segalen a dévelop-

pé, dans son ouvrage fragmentaire évoqué, *L'Essai sur l'exotisme*, l'esthétique du Divers. En fin de compte, notre parcours autour des différents types de « machine maritime » nous laisse tirer les conclusions suivantes : si le voyage est l'élément essentiel de la culture Mao'hi – il en va de même pour la découverte de nouveaux territoires (en cela, les Européens sont similaires), c'est qu'ils vivaient autrefois au rythme des voyages. C'est ce mode de vie qui a pourtant radicalement et définitivement changé à l'arrivée des navigateurs et découvreurs européens.

UNIVERSITÉ DE SZEGED
doctorante en littérature
turaieszti@gmail.com

BIBLIOGRAPHIE

DOUMET, Christian (1983). « Écriture de l'exotisme : *Les Immémoriaux* de Victor Segalen », *Littérature*, n° 51, 91-103.

GUILLOU, Jean (1967), « Victor Ségalen et l'exotisme », *The French Review*, n° 2, vol. 41, 243-249.

SCEMLA, Jean-Jo (1994). *Le voyage en Polynésie. Anthologie des voyageurs occidentaux de Cook à Segalen*, Paris : Éditions Robert Laffont.

SCHLICK, Yaël (1996). « Re-Writing the Exotic: Mille, Segalen, and the Emergence of littérature coloniale », *Dalhousie French Studies*, vol. 35, 123-134.

SEGALEN, Victor (2001). *Les Immémoriaux*, Préface notes et dossier par Marié Dollé et Christian Doumet, Paris : Librairie Générale Française.

SOURIAU, Étienne (2004 [1999]). *Vocabulaire d'esthétique*. Paris : Quadrige / PUF.

STASZAK, Jean-François (2006). « Voyage et circulation des images : du Tahiti de Loti et Gauguin à celui des voyagistes », *Sociétés & Représentations*, n° 21, 79-99.

Elsa Triolet : un épisode hongrois

Introduction

Elsa Triolet (1896-1970), écrivaine aux multiples talents, a entretenu des rapports étroits avec plusieurs pays européens. Née en Russie, elle a appris relativement tôt le français (selon ses propres affirmations), dès l'âge de six ans. Dans sa jeunesse, l'écrivaine a voyagé à travers l'Europe et séjourné dans plusieurs pays, comme en Allemagne ou en Angleterre. En 1920, elle passe une année à Tahiti avec son premier mari, André Triolet, puis s'installe définitivement à Paris en 1924. Sa résidence sera à l'Hôtel Istria, dans le quartier de Montparnasse, adresse désormais mythique, mais à l'époque simple hôtel au confort rudimentaire. Elle y fréquente les surréalistes séjournant dans la capitale ou de passage (Delranc-Gaudric, 2019 ; Mladenović, 2020a). Très proche du Groupe surréaliste, elle assiste à la naissance d'un nouveau mouvement d'avant-garde. Son journal intime (1912-1939), ses activités culturelles et politiques dans les années de l'après Seconde guerre mondiale, ainsi que ses articles critiques sur de nombreux auteurs et mouvements littéraires, témoignent de l'intérêt qu'Elsa Triolet portait à la Hongrie. Comme ce rapport qu'elle entretenait avec ce vieux pays d'Europe centrale n'a jamais fait l'objet d'une étude complète et sérieuse, et n'est évoqué que de manière très marginale par ses biographes, nous allons nous pencher sur le sujet et mettre en lumière les textes de l'écrivaine dans lesquels elle fait allusion à la Hongrie. Nous partirons donc sur les traces de sa visite en Hongrie, en nous appuyant sur le reportage qu'elle en a tiré en 1947. À la fin de l'étude, nous nous pencherons brièvement sur la réception et l'impact de ses œuvres traduites dans le paysage culturel hongrois.

Une des premières mentions de la Hongrie dans les écrits d'Elsa Triolet date du 21 septembre 1938¹. À la veille de la Seconde Guerre mondiale, l'écrivaine, très préoccupée par la montée du fascisme en Europe, dresse dans son journal intime un état des lieux de la situation géopolitique dans plusieurs pays :

Je pensais que l'URSS ne le permettrait pas... Qu'y a-t-il ? Je crois quand même fermement en la sagesse bolchevique, surtout tant que Staline vivra. Il est vrai que le gouvernement tchécoslovaque peut, comme tout gouvernement, être renversé, et comment un pays en révolution pourrait-il se battre ? Qui prendrait le pouvoir ? Ce qui fait que le pays unanimement a donné son accord. Ce n'est pas l'Espagne, pas un pays des confins... C'est le cœur de l'Europe. Tout le monde s'y précipitera pour rétablir l'ordre par peur du bolchevisme. Les Allemands, les Polonais, les Hongrois, les Roumains... Les Roumains, encore, on ne sait pas, ils ont des voisins pas commodes (Triolet, 1998 : 265).

¹ Nous n'avons pas consulté tous les articles inédits de l'écrivaine, déposés à la BNF, à Paris.

Elsa Triolet et Louis Aragon en Hongrie

Après la Seconde Guerre mondiale, au mois de juin 1947, Elsa Triolet et son époux Louis Aragon sillonnent longuement les futures démocraties populaires d'Europe centrale, et multiplient les séjours en Yougoslavie, en Bulgarie, en Roumanie ou en Hongrie. À cette date, malgré une méfiance grandissante entre l'Est et l'Ouest, la guerre froide n'est pas encore ouvertement déclarée. Dans chaque pays que le couple visite, on les fête comme un des plus célèbres et mythiques couples d'écrivains de langue française de l'époque. Aujourd'hui, nous ne disposons hélas pas plus d'informations sur la réception de ces prestigieux invités français en Hongrie. En ce qui concerne la visite de 1947, elle était à ce point importante que les actualités cinématographiques hongroises (court-métrage projeté avant le grand film) y ont consacré 20 mètres de pellicule en juillet 1947. Malheureusement, la pellicule a été détruite ou perdue, et seul le texte du commentaire nous est parvenu. Son auteure était une certaine Mme Borbála Zsigmondi :

Dans le cadre de leur voyage en Europe du Sud-Est, la Hongrie a été visitée par un des plus importants couples d'écrivains vivants du peuple français, Louis Aragon et Elsa Triolet. Membres actifs de la Résistance, ils ont lutté armes à la main pour leur patrie. Aragon est le Petőfi du peuple français. Ses poèmes sont nés dans la fièvre de la lutte antinazie. Par les temps les plus difficiles, passant de main en main dans les prisons et les camps de prisonniers de guerre, ils appelaient le peuple français au combat. Le célèbre écrivain, membre du Parti Communiste Français et sa femme sont les bienvenus chez nous (*Mafirt Krónika* 1976)².

En Hongrie, le couple a été célébré à l'occasion du « Festival Aragon, 1-3 juillet 1947 » (Triolet 1947a : 1) qui a été organisé par l'Union des Associations culturelles de Hongrie et le Centre Municipal de l'éducation Populaire, en l'honneur de « Mme et M. Aragon » (Triolet 1947a : 1). À Csepel, alors banlieue de Budapest, Triolet et Aragon rendent visite aux ouvriers d'une gigantesque usine métallurgique. Les ouvriers attendent le couple avec de grandes banderoles, des fleurs et des mots de bienvenue, par exemple « Vive Aragon, poète de la Résistance » (Triolet 1947a : 4). Parmi les nombreux ouvriers que compte l'usine, le couple fait la connaissance d'une poignée parlant couramment le français et déjeune en leur compagnie. Évoquant ces souvenirs, Elsa Triolet se rappelle les mains « noires d'huiles, de charbon » des ouvriers (Triolet 1947a : 4). Toujours selon elle, certains d'entre eux lui ont demandé de signer l'un de ses livres récemment publiés à Budapest, sous le titre *Aragon, Triolet (traduction de poèmes, de pages de prose)*³. Revenant sur cette rencontre avec les ouvriers, l'écrivaine nous livre ses impressions : « Je ne crois pas

² « Délkelet-európai körútjuk során Magyarországra is ellátogatott a francia nép ma élő, egyik legnagyobb íróházaspárja, Louis Aragon és Elsa Triolet, akik az ellenállási mozgalom tevékeny tagjaként fegyverrel harcoltak hazájukért. Aragon a francia nép Petőfije. Versei a nácizmussal szembeni harc hevületében születtek és a legnehezebb időkben, börtönökben, hadifogolytáborokban kézzől-kézre járva, harcra tüzelték a francia népet. A Francia Kommunista Párt híres író tagja és felesége szívesen látott vendégünk. » (Traduction du hongrois en français par Géza Szász).

³ Voir Aragon et Triolet 1947.

avoir jamais donné des autographes avec autant d'humilité... » (Triolet 1947a : 4). Les écrivains ne quittent pas cette usine les mains vides, puisque les ouvriers leur ont fait présent d'une boîte en bois avec les initiales des usines Weiss Manfréd de Csepel, gravées sur le couvercle.

Le couple d'écrivains français tient une conférence de presse chez le ministre de l'Information Ernő Mihályfi. D'après le témoignage de l'écrivaine, les journalistes leur posent « mille et une questions » (Triolet 1947b : 1). Plusieurs questions attirent l'attention d'Elsa Triolet :

« Quelles sont vos impressions sur la Hongrie ? » et « Êtes-vous membre du Parti communiste ? » Cette dernière question est d'ailleurs toujours la première que tout le monde vous pose en Hongrie ! car dans ce pays ne pas parler de son appartenance ou non-appartenance à un parti ou à un autre, semble simplement louche. Tout le monde porte un insigne au revers du costume. [...] Si on vous demandait en Yougoslavie : Êtes-vous membre du Parti communiste ? » cela serait considéré comme une incongruité... (Triolet 1947b : 1-3).

Elsa Triolet et Aragon tiennent également une conférence auprès des étudiants et d'autres jeunes gens à *Györfy Kollégium*, foyer destiné à accueillir des étudiants issus des milieux populaires : « C'est ici que mon cœur fondit comme neige au soleil, et que me prit cette angoisse que j'éprouve en face de ce que je voudrais pouvoir préserver du malheur, des accidents terribles... » (Triolet 1947b : 3). Les écrivains français souhaitaient rencontrer en privé des membres de la communauté tzigane hongroise. Ceux-ci leur rendent visite à l'Opéra « où l'on donnait pour la première fois à Budapest « Boris Godounov » » (Triolet 1947b : 3). Le couple assiste à une soirée privée chez l'écrivain Lajos Zilahy, une des plus grandes plumes de l'époque. Triolet et Aragon rencontrent également d'autres intellectuels hongrois, par exemple Gyula Illyés, un des leaders du Parti des Paysans. Le couple assiste à une soirée musicale tzigane dans un restaurant d'un faubourg de la capitale hongroise, et le lendemain ils enchaînent avec la visite du lac Balaton. Elsa témoigne qu'au bord de ce même lac, elle a eu l'occasion de discuter de l'existence de Dieu avec un biologiste et savant religieux. Triolet termine son reportage sur la Hongrie en témoignant que le couple va se diriger vers la Yougoslavie :

Il faut se lever à six heures pour prendre la route, une belle autoroute, vers Belgrade : les Yougoslaves nous attendent avec une autre voiture à la frontière, à midi. Il nous faut traverser la Yougoslavie pour nous rendre en Bulgarie (Triolet 1947b : 3).

Reportage de Triolet sur la Hongrie

À la suite de ce voyage en Hongrie, Elsa Triolet publie un long reportage sur les pays que le couple a visités. Le reportage de Triolet sur la Hongrie se compose de deux articles publiés dans le quotidien *Ce Soir*. Ce texte se distingue par la double optique de son auteure qui consiste à écrire avec un langage de voyageur mais aussi dans le style d'un chroniqueur et historien. L'écrivaine nous fait part de ses impressions sur le pays, son peuple, son atmosphère, et élargit aussi son récit à l'histoire

récente de la Hongrie. Ces reportages dressent un compte rendu sensible, fidèle et très documenté de sa visite dans les démocraties populaires, et constituent également un précieux témoignage du rapport et des liens intimes qu'elle entretenait avec ces pays, leur culture, leur histoire et leurs traditions :

Aujourd'hui, la Hongrie est une république démocratique, avec à sa tête un président de la République et un gouvernement constitué par la coalition des partis majoritaires, parmi lesquels, depuis les dernières élections, le Parti Communiste est le plus important (Triolet 1947a : 4).

Elsa Triolet ouvre son reportage en décrivant les capitales totalement dévastées⁴. Dans le reportage sur la Hongrie, elle tient à montrer la capitale hongroise, la ville de Budapest, comme une des plus belles villes européennes qui, dans les années d'après la Seconde guerre mondiale, n'est plus qu'un tas de décombres. En effet, la ville a été le théâtre d'une terrible et sanglante bataille qui a opposé, de décembre 1944 à février 1945, les troupes soviétiques et roumaines aux forces allemandes de la Wehrmacht et de la SS ainsi qu'à leurs alliés hongrois :

Une ville sur des collines : le Danube, large magnifique, divise la ville en deux parties : Buda et Pest. Des ponts interminables y remédiaient autrefois, comme autrefois les collines étaient boisées, vertes... Aujourd'hui les collines sont chauves et les ponts effondrés. Aujourd'hui, Buda n'est plus qu'un lieu de sinistres ruines de guerre : églises décapitées, palais royal, présidence du conseil, d'autres palais encore, tout ce luxe d'un baroque autrichien, n'est plus que désordre de pierre et brousse de ferraille, et derrière des murs blancs ornés de colonnes, plantées comme un décor, les salles d'apparat ne sont plus que plâtras, sur lesquels il pleut et il vente par l'absence de toit (Triolet 1947a : 1).

Évoquant le monument de la Libération de la ville par l'Armée rouge qui domine la ville et le Danube depuis la colline Gellért, Elsa rappelle à ses lecteurs que l'Armée rouge est libératrice pour les uns et occupatrice pour les autres :

Car la Hongrie, dans cette guerre comme dans l'autre, où elle faisait encore partie de l'empire austro-hongrois, a été aux côtés des Allemands. Pour cette guerre-ci, c'est l'amiral Horthy [sic] qui en a voulu ainsi. Or, l'amiral Horthy avait été installé régent de Hongrie par l'armée française venant de Salonique à la fin de l'autre guerre, au moment même de la révolution hongroise qui avait chassé les Habsbourg. C'est donc pour le malheur de la France que l'armée française, ayant maté la Révolution hongroise, mit à la tête du pays cet amiral qui devait s'allier à Hitler (Triolet 1947a : 4).

La Hongrie, toujours dans les pensées de Triolet

Elsa Triolet est au courant du Congrès pour la Paix, organisé par la Fédération Démocratique Internationale des Femmes, à Budapest, en décembre 1948, où plus

⁴ Comme elle évoque dans la préface « Préface à la mort dans l'âme », les ruines qu'elle a visitées servent de sources d'inspiration pour son roman *L'Inspecteur des ruines* (1948).

de cinq cents déléguées de la Paix représentent plus de quatre-vingts millions de femmes. Triolet donne son avis concernant l'organisation du congrès :

Le Congrès de Budapest en est un exemple. Il défend la Paix, c'est-à-dire, qu'il défend un avenir où l'on ne serait pas obligé de commencer à zéro, ayant tout détruit dans le présent. Un avenir, à partir du meilleur d'aujourd'hui, et un progrès sur le meilleur d'aujourd'hui. Je souhaite bonne chance, bon travail au Congrès de Budapest, pour la défense de la Paix, de la Liberté (Triolet 1948 : 5).

Aragon et Elsa Triolet se trouvent dans une situation politique très compliquée lorsque le ministre de l'intérieur Rajk est exécuté en 1949, à l'issue d'un sordide procès politique joué d'avance et tenu dans une atmosphère de délire anti-titiste entretenue par Staline. Durant cette période, comme le témoigne Desanti et Daix, Aragon et Elsa perdent beaucoup d'anciens amis (Desanti 1983 : 343 ; Mladenović 2020b : 138-141). Leurs positions observent un difficile équilibre, surtout pour Aragon, entre la fidélité au Parti et la réalité des événements dans les démocraties populaires sous l'emprise croissante de l'URSS. Ainsi, il n'y a pas de condamnation de l'intervention militaire en Hongrie pour réprimer le soulèvement de Budapest. Les événements en Hongrie durant l'année 1956 ne passeront pas inaperçus pour le couple. Les années qui suivent le XX^e congrès du Parti communiste soviétique et le rapport secret qui en est issu constituent une étape essentielle du dégel. Le 25 février 1956, en séance tenue à huis clos, Khrouchtchev lit son rapport dénonçant les crimes de Staline. Les événements de Pologne et de Hongrie ont pour conséquence directe de susciter une fois de plus l'intérêt des écrivains français pour ce pays. Aragon et Elsa ne s'associent pas à la pétition⁵ des écrivains français rédigée à l'initiative de Vercors qui proteste contre l'intervention soviétique en Hongrie⁶. L'attention du couple Aragon-Triolet concernant les événements de Hongrie s'inscrit dans le cadre du Comité National des Écrivains qui sera, comme on l'imagine, secoué par cette tragédie. Triolet reconnaît : « Là-dessus, je veux dire après le XX-ème Congrès vinrent les événements de novembre 1956, en Hongrie. La part importante qu'y a pris l'art, le *Cercle Petofi*... Non, les artistes ne sont pas des apolitiques » (Triolet 1976 : 13).

Le 6 novembre, le comité directeur se réunit pour en débattre (Marcou 1994 : 318). Entre un Sartre qui veut s'adresser avant tout au gouvernement soviétique et un Vercors qui propose qu'on écrive plutôt à l'Union des écrivains soviétiques, Aragon choisit d'adresser un télégramme au gouvernement hongrois, sa première préoccupation étant « la survie et la libération des écrivains hongrois » (Marcou 1994 : 318). Ce que veut Aragon en essayant de rester dans le cadre et l'esprit du CNE, c'est la « défense de la création ». Pour convaincre, il s'explique : « S'il y avait eu des incidents ou une guerre civile en France, je me serais trouvé d'un côté et Claudel de l'autre. Dans certaines situations je suis sûr que Claudel serait intervenu pour moi, comme moi pour lui » (Marcou 1994 : 318). Elsa Triolet témoigne que le CNE aide les Hongrois :

⁵ La pétition a été signée par Jean Paul-Sartre, Claude Roy, Roger Vailland, Simone de Beauvoir, Michel Leiris, Jacques Prévert, Colette Andry, Pierre Bost, etc. (Vercors 1957 : 119-121).

⁶ Louis Aragon mène une polémique concernant ce sujet (Juquin 2006 : 201).

Le cas de Stanislas Fumet vice-président du C.N.E, est unique en son genre : après avoir voté le maintien de la vente, tout en décidant de ne pas y participer, ce dernier a démissionné du C.N.E parce que celui-ci donnait la moitié du bénéfice de la vente aux hôpitaux hongrois (Triolet 1956 : 1).

Lili Marcou présente l'ambiance régnant au CNE :

Le télégramme relatif aux événements hongrois est signé par tous les membres du comité directeur, excepté Marc Beigbeder : il demande avant toute chose des nouvelles de quatre écrivains⁷ disparus ou arrêtés. [...] Le lendemain, au siège, toujours extrêmement préoccupée par la question hongroise, Elsa propose un don de 500 000 francs pour ce pays ensanglanté (Marcou 1994 : 318).

Suite aux événements de Hongrie, les journaux français publient des appels des écrivains hongrois et, pour la première fois, le journal *Les Lettres françaises* (dont le directeur est Louis Aragon) publie le message reçu de deux écrivains éminents hongrois, György Bölöni et József Fodor.

Voici le message de György Bölöni, président du Fonds littéraire hongrois et du Pen Club hongrois :

Je voudrais attirer l'attention de mes amis écrivains français sur ce qui suit : notre sentiment patriotique et national n'a fait que se renforcer durant cette succession d'événements, mais dans le principe, il est resté ce qu'il était : nous proclamons et nous voulions conquérir, avec les victoires du socialisme, la liberté de l'esprit. Parmi les combattants pour cette liberté de l'esprit étaient deux de nos grands poètes, André Ady et Atilla Josef. Tout cela était menacé par l'avalanche contre-révolutionnaire qui s'est abattue sur vous et qui se présentait comme le prélude qui aurait de nouveau englouti le monde. C'est ce que nous, amis écrivains français, ne devons pas perdre de vue concernant les événements hongrois. Ce n'est pas seulement notre cause à nous, Hongrois, c'est une cause qui nous est commune à tous. Nous, écrivains hongrois, entendons attirer sur cela l'attention de mes confrères écrivains français, certains que nous sommes de défendre leurs intérêts à eux aussi (*Les Lettres françaises* 1956 : 4).

Message de József Fodor, de l'Association des écrivains hongrois :

En exprimant mon accord avec l'appel du Comité national des Écrivains français, je trouve souhaitable que cette déclaration sur les événements, dans laquelle ils prennent position pour la défense des hommes de culture, selon la tradition française, renforce les liens entre les écrivains hongrois et les écrivains progressistes français. Et je souhaite aussi que dans notre patrie la communauté des écrivains serve l'héritage de l'esprit libre contre toute tendance qui s'opposerait à nos traditions de liberté et soutiendrait la contre-révolution. Je suis certain que tous les écrivains hongrois adhèrent à cela, car ils ne veulent ni de la contre – révolution ni du fascisme (*Les Lettres françaises* 1956 : 4).

⁷ Selon Lili Marcou, il s'agit de Constant Újhelyi, Georg (György) Lukács, André Sandor et Ferenc Erdei (Marcou 1994 : 318).

Dans le même journal, nous trouvons le télégramme reçu de Budapest, datant du 1^{er} décembre, rédigé par le premier président du Pen-Club Hongrois, et un second télégramme du président de l'Association des Écrivains hongrois, adressé au nom de leur organisation :

60 Budapest 119 3 11000
Francis Jourdain, président du comité directeur du Comité National des Écrivains
Paris 2 rue de l'Élysée.

Chers amis nous avons pris connaissance par monsieur André Still, le 28 novembre, du contenu de cette intervention télégraphique que vous avez pris soin d'adresser, le 6 novembre au gouvernement Kadar, pour la sécurité physique et morale des écrivains hongrois dont nous vous remercions vivement quoique tardivement. La cause du retard de nos remerciements tient à ce que la presse n'a pas publié votre télégramme. Aussi, nous espérons que votre démarche confraternelle sera utile pour les écrivains hongrois disparus et arrêtés, comme François Erdei Constant Újhelyi Georg Lukacs et André Sandor

Salutations amicales – Associations des écrivains hongrois
Peter Veres MP Budapest

59 Budapest 68 3 11000
Francis Jourdain président du comité directeur du Comité National des Écrivains
2 rue de l'Élysée Paris

Après ces douloureux événements qui ont frappé notre pays et gravement menacé le socialisme et la paix, je tiens à remercier le Comité National des Écrivains pour la pétition prise en vue d'une garantie de la sécurité physique et des intérêts moraux de tous les écrivains et intellectuels hongrois –

Budapest 1 décembre Boeloeni Georgy,
président du Pen Club hongrois, président fonds littéraire hongrois.

Nous rappelons à nos lecteurs que ces deux télégrammes font allusion au texte du message du 6 novembre dernier envoyé par le Comité Directeur du CNE, à Monsieur le Président Kádár et dont le texte était :

Les Soussignés, membres du Comité Directeur du Comité National des Écrivains, bien que profondément divisés sur l'interprétation des événements récents en Hongrie, s'unissent comme ils l'ont fait en d'autres occasions puisque il s'agit de la défense de la culture, pour demander à Monsieur le Président Kadar, de préserver l'avenir et de garantir, coûte que coûte la liberté physique et les intérêts moraux des écrivains et intellectuels hongrois porteurs d'un part de la culture humaine, cela au nom de devoir patriotique,

Ils souhaitent que tous les intellectuels et leurs organisations, à l'Est comme à l'Ouest, interviennent pour leur part avec le même objectif.

Le président : Francis Jourdain, Aragon, Marcelle Audain, Janine Boissonnas, Maurice Druon, Stanislas Fumet, Guillevic, Mony Lahy-Hollebeque, Jacques Modault, Claude Morgan, Leon Moussinac, Jean-Paul Sartre, Elsa Triolet, Vercors (*Les Lettres françaises* 1956 : 4).

Le Comité Directeur du CNE, réuni le 3 décembre, ayant pris connaissance de ses messages a entrepris immédiatement une démarche télégraphique auprès du Président Kádár concernant les écrivains dont les noms sont mentionnés dans le télégramme de l'Association des Écrivains hongrois.

Tous ces événements ont influencé considérablement la réception des œuvres d'Elsa Triolet en Hongrie. Son roman *Le Monument* (1957), dénonçant les ravages de l'art de propagande, a été traduit en hongrois :

Toujours est-il que jusqu'à aujourd'hui, août 1956, *Le Monument* n'a été traduit dans aucune démocratie populaire, excepté en Hongrie, pas plus qu'il n'est traduit en U.R.S.S. La problématique soulevée semble encore trop brûlante pour qu'on ait envie d'y toucher (Triolet 1976 : 16).

Dans l'avenir, l'écrivaine abordera une nouvelle fois ce thème, comme dans son roman *Le Rendez-vous des étrangers* « ...Je vous prie d'apprécier cette chanson : les paroles sont d'un Russe, la musique d'un Hongrois, elle est chantée, en français, par un Espagnol, qui la chante pour un petit Italien...Vous allez voir ce qu'elle dit. » (Aragon 1996 : 56).

UNIVERSITÉ DE NOVI SAD / UNIVERSITÉ DE POITIERS
doctorant en littérature française
velimirladenovic@gmail.com

BIBLIOGRAPHIE

ARAGON, Louis (1996 [1960]). *Elsa Triolet choisie par Aragon*, Paris : Temps actuels.

ARAGON, Louis et Elsa, TRIOLET (1947). *Aragon – Triolet*, Budapest : Parnasszus.

DAIX, Pierre (1994). *Aragon : une vie à change*, Paris : Flammarion.

JUQUIN, Pierre (2006). « L'engagement de Louis Aragon », *Nouvelles Fondations*, n° 3-4, 197-203, [En ligne] DOI : <https://doi.org/10.3917/nf.003.0197>. Consulté le 26 juillet 2021.

Les Lettres françaises (1956), n° 647, 4.

Mafirt Krónika 76 (juillet 1947), [En ligne] <https://filmhiradokonline.hu/watch.php?id=6454>. Consulté le 26 juillet 2021.

MARCOU, Lili (1994). *Elsa Triolet : Les yeux et la mémoire*, Paris : Plon.

MLADENOVIC, Velimir (2020a). « Elsa Triolet et les surréalistes », *Uzdanica* XVII, n° 2, 187-199, [En ligne] DOI : <https://doi.org/10.18485/uzdanica.2020.17.2.13>. Consulté le 26 juillet 2021.

MLADENović, Velimir (2020b). « Louis Aragon et la réception de son œuvre dans le milieu yougoslave et serbe de 1945 à nos jours », Belgrade : *Annales de la Faculté de Philologie*, vol. 32, n° 1, 133-147, [En ligne] DOI : <https://doi.org/10.18485/analiff.2020.32.1.8>. Consulté le 26 juillet 2021.

TRIOLET, Elsa (1947a). « Voyage sentimental », *Ce Soir*, n° 1862, 15 octobre, 1.

TRIOLET, Elsa (1947b). « Voyage sentimental », *Ce Soir*, n° 1863, 16 octobre, 1-3.

TRIOLET, Elsa (1948). « Les dames de lumière », *Les Lettres françaises*, n° 235, 5.

TRIOLET, Elsa (1976). *Le Monument*, Paris : Gallimard « Collection Folio ».

TRIOLET, Elsa (1998). *Écrits intimes*, Paris : Stock.

VERCORS, Briller-Jean (1957). *P.P.C. Pour prendre congé ou le Congrès de Blois*, Paris : Albin Michel.

Les membres hongrois de la 2^e division blindée du Tchad à Berchtesgaden¹

La 2^e division blindée, parfois appelée également Division Leclerc, est incontestablement l'une des unités militaires les plus connues de l'armée française pendant et après la Seconde Guerre mondiale. Cette formation est établie en 1943 à partir de différents éléments parmi lesquels le plus important est celui de la colonne Leclerc commandée par le général Philippe Leclerc de Hauteclocque ayant déjà réalisé de brillants faits d'armes lors des combats africains. La nouvelle unité dotée d'armes modernes joue un rôle important dans la libération de la métropole française, ainsi obtient-elle une notoriété particulière en France.

Bien que l'histoire et les membres de cette unité prestigieuse soient bien connus en France, la présence d'une poignée de Hongrois dans les rangs de cette formation couverte de gloire est pratiquement ignorée même par les spécialistes de l'époque. En raison de cette lacune, nous allons essayer de présenter l'activité de cette unité, relativement peu connue en Hongrie, et ses membres hongrois négligés par les historiens des deux pays concernés.

La France libre et l'Empire colonial

Grâce à sa victoire dans la Première Guerre mondiale, la France reçoit une partie des colonies allemandes et des territoires ottomans. D'une part, elle obtient une grande partie du Cameroun et du Togo en Afrique, d'autre part, elle reçoit la Syrie et le Liban au Levant. Ces territoires ne sont pas conquis directement par l'armée française, mais accordés par la Société des Nations à titre de mandat. En raison de ces changements, pendant l'entre-deux-guerres, à son apogée, l'Empire colonial français s'étend sur 12 347 000 km² où vivent plus de 68 000 000 d'habitants. C'est alors le deuxième empire colonial du monde, derrière celui de la Grande-Bretagne (Ageron, Coquery-Vidrovitch, Meynier et Thobie 2016 : 8). Il faut remarquer que ces territoires sont également importants du point de vue militaire, car leurs troupes militaires (l'Armée coloniale et l'Armée d'Afrique) fournissent environ un quart des effectifs des forces armées françaises (Frémeaux 2012 : 475-480). Après l'éclatement de la Seconde Guerre mondiale, ces unités participent à la campagne de France de 1940 mais, à cause de la défaite écrasante subie en métropole, les forces coloniales connaissent un affaiblissement considérable (Clayton 1994 : 155-161). Cependant, les garnisons coloniales autorisées par l'armistice conclu en juin 1940 constituent la force armée la plus importante de l'État français. Leurs effectifs et leur

¹ Cette recherche a été financée par le Programme d'Excellence du Ministère des Ressources Humaines dans le cadre du projet intitulé « L'augmentation du rôle des entreprises nationales dans la réindustrialisation du pays » du quatrième domaine thématique à l'Université de Pécs (numéro du contrat : 20765-3/2018/FEKUTSTRAT).

répartition sont les suivants : 140 000 hommes en Afrique du Nord, 65 000 hommes en Afrique-Occidentale française, 16 000 hommes en Afrique-Équatoriale française, 14 000 hommes à Madagascar et à Djibouti, 37 000 hommes au Proche-Orient et 90 000 hommes en Indochine française. Malgré leur équipement souvent obsolète, ces forces constituent un potentiel militaire considérable (Ageron et coll. 2016 : 314-316). En même temps, le déploiement éventuel de ces formations reste incertain, car le maréchal Philippe Pétain, chef de l'État français n'a pas l'intention de lutter contre les puissances de l'Axe tandis que le général Charles de Gaulle, chef des Forces françaises libres récemment créées à Londres, n'a aucune autorité officielle sur ces forces.

Le général de brigade de Gaulle quitte la France pour Londres après la démission de Paul Reynaud, président du Conseil, le 17 juin. Le lendemain, il lance un appel sur les ondes de la BBC pour inviter les Français à rejoindre son mouvement, la France libre (Broche, Caïtucoli et Muracciole 2007 : 29-33). Bien que le nombre des ralliements reste modeste, il y a certains résultats. Notamment, une partie des colonies opte pour le général : les Nouvelles-Hébrides (Vanuatu) le 22 juillet ; le Tchad le 26 août ; le Cameroun français le 27 août ; le Congo (République du Congo) le 28 août ; l'Oubangui-Chari (République centrafricaine) le 31 août ; les Établissements français de l'Inde le 7 septembre ; les Établissements français de l'Océanie le 9 septembre ; la Nouvelle-Calédonie le 24 septembre (SHD GR 4 P 2 : 12-24). Ces gestes sont plutôt symboliques, car le potentiel militaire et économique de ces territoires est négligeable, mais le gouvernement britannique reconnaît de Gaulle comme chef des Français libres le 28 juin (SHD GR 4 P 2 : 91). Ce fait démontre l'importance des colonies susceptibles de fournir une souveraineté territoriale qui contribue à la consolidation de la position militaire et diplomatique de la France libre. Néanmoins, l'expédition lancée avec le soutien de la Grande-Bretagne pour s'emparer de l'Afrique-Occidentale française en septembre 1940 finit par un échec à cause de la résistance des troupes françaises fidèles au gouvernement de Pétain (Crémieux-Brilhac 2013 : 147-153). Par conséquent, les Français libres se tournent vers l'Afrique équatoriale, et prennent le Gabon le 10 novembre (Comor 1988 : 114-118). Cette conquête et les ralliements antérieurs contribuent à l'établissement de l'Afrique Française libre avec une superficie de 3 000 000 km² et une population de 6 000 000 d'hommes le 12 novembre 1940. Cela donne une certaine légitimité territoriale à la France libre (SHD GR 4 P 2 : 20). Les Français libres vont lancer des expéditions militaires à partir de cette région contre les troupes de l'Axe. La plus illustre de ces opérations est liée au nom de Philippe Leclerc.

De la colonne Leclerc...

La sécurité de l'Afrique Française libre est menacée par l'Afrique-Occidentale française vichyste et la Libye tenue par les Italiens. En même temps, l'accrochage direct est peu probable à cause de la présence du Sahara qui sépare les parties hostiles et interdit les opérations militaires de grande envergure (Vincent 1983 : 221-222). Malgré cette difficulté, le colonel Leclerc (évadé après la défaite de juin 1940 et rallié au général de Gaulle à Londres), promu commandant militaire du Tchad le 2

décembre 1940 (Ceccaldi 1983 : 41), commence à préparer des expéditions contre les oasis fortifiées italiennes situées à plusieurs milliers de kilomètres (SHD GR 4 P 2 : 93). Sa seule unité disponible pour ces actions est le régiment de tirailleurs sénégalais du Tchad avec environ 6 000 hommes (AN 72 AJ 238²) dont l'équipement et l'armement sont incomplets et obsolètes (Broche et Muracciole 2010 : 837-838). La première opération réussie est la prise de l'oasis de Koufra le 1^{er} mars 1941 (AN 72 AJ 220³). Ce fait d'armes est une victoire stratégique étant donné que la prise de l'aéroport de l'oasis coupe la ligne aérienne de ravitaillement de l'armée italienne luttant en Afrique orientale. Après cette victoire, Leclerc prête serment avec ses hommes qu'ils ne déposeront plus les armes avant que le drapeau français ne flotte sur la cathédrale de Strasbourg (Broche et Muracciole 2010 : 839-840).

Son objectif suivant est la conquête du Fezzan, la région du sud-ouest de la Libye, qui permettrait l'ouverture d'un deuxième front contre les troupes germano-italiennes en Afrique du Nord (Notin 2010 : 185-189). Avec ses colonnes motorisées, il lance des attaques en février 1942 contre les troupes italiennes et s'empare de plusieurs positions fortifiées italiennes avant la retraite générale des troupes françaises le 7 mars (Montagnon 2009 : 302-303). Après cette victoire tactique, Leclerc est promu commandant supérieur des troupes de l'Afrique française libre (De Gaulle 1997a : 223-224). En novembre, Leclerc reçoit l'ordre d'achever la conquête du Fezzan. Son offensive commence le 16 décembre avec la participation de 4 735 hommes transportés par 787 véhicules dans une colonne motorisée appelée la colonne Leclerc (Crémieux-Brilhac 2000 : 226). L'opération se révèle un grand succès et obtient la reddition des garnisons ennemies, ce qui entraîne l'évacuation de la région par l'état-major italien (Vincent 1983 : 296-300). Les troupes françaises font leur jonction avec les Britanniques et s'emparent de la capitale libyenne, Tripoli, le 26 janvier (Massu 1996 : 25).

Le général Montgomery, commandant de la 8^e armée britannique, reconnaît l'exploit de la colonne Leclerc et transfère de l'armement moderne aux troupes françaises (Notin 2010 : 245-246) qui reçoivent de l'état-major allié le nom *Force L*, d'après l'initiale de Leclerc (Massu 1996 : 26). L'unité dotée de véhicules blindés est chargée de couvrir le flanc gauche des armées alliées lors de la campagne de Tunisie. Pendant cette mission, elle s'illustre lors de la défense de ses positions en mars 1943 dans la région de Ksar Rhilane contre l'attaque des divisions blindées allemandes. L'exploit français est reconnu même par les commandants alliés (Lormier 2006 : 164). Pendant la dernière phase de cette campagne, l'unité française prend part au progrès des troupes alliées vers la ville de Tunis et contribue à la défaite des armées germano-italiennes (Duplay 1996 : 11-12). La fin de la campagne marque également le début de la réorganisation de cette formation particulière, appelée à partir de mai la 2^e division française libre, et qui va contribuer à la renaissance de l'armée française réunifiée en 1943.

² L'origine du recrutement et des motivations des Forces françaises libres : 9.

³ Chronology of the Free French activities : 7-8.

...à la 2^e division blindée

Après de longues négociations entre le chef des forces armées africaines, le général Henri Giraud, et le commandant des Forces françaises libres, le général de Gaulle, les deux forces militaires auparavant hostiles fusionnent le 1^{er} août 1943 (Gras 1983 : 246–249). Cette réunion nécessite la réorganisation complète des unités disponibles, ainsi la 2^e division française libre est renommée 2^e division blindée le 24 août 1943. Grâce aux accords conclus lors de la conférence d'Anfa en janvier 1943, cette nouvelle armée est équipée d'armes américaines, car les colonies françaises, malgré l'abondance des matières premières, ne sont pas capables de fournir des produits industriels comme les armes modernes (Jennings 2014 : 181-220). Par conséquent, la 2^e division est transformée en division entièrement mécanisée et partiellement blindée (De Lattre de Tassigny 2015 : 45-49). Les membres de l'ancienne colonne Leclerc sont relativement peu nombreux ; on a ainsi besoin de transférer des unités complètes de l'ancienne Armée d'Afrique pour la constitution de cette formation blindée puissante. En conséquence, la 2^e division blindée sera la seule troupe de la nouvelle armée française où des unités provenant des deux armées antérieures servent ensemble. Dans les rangs de la division, on trouve 14 000 hommes (7 000 de l'Armée d'Afrique, 4 000 Français libres et 2 500 Français évadés par l'Espagne). Cet amalgame demande de grands efforts de la part de Leclerc, mais finalement, il réussit à créer une troupe homogène malgré les débuts difficiles (Muracciole 2009 : 116).

Grâce à l'armement moderne et à l'instruction entamée au Maroc et achevée en Grande-Bretagne, la division a de remarquables qualités de souplesse, d'initiative et de solidarité qui sont complétées par une puissance de feu considérable et une grande mobilité. L'unité est constituée des éléments suivants : trois régiments de chars, un régiment de reconnaissance, un régiment de chasseurs de chars, un régiment d'infanterie portée, trois régiments d'artillerie, un groupe d'artillerie anti-aérienne, un bataillon de génie, etc. Au total, 4 200 véhicules se trouvent dans les rangs de la division ; ainsi, elle est entièrement motorisée et très mobile (Bergot 1980 : 26-40).

En avril 1944, l'unité s'embarque en Afrique du Nord pour la Grande-Bretagne et débarque dans un port britannique après un trajet de onze jours (Broche 2003 : 65).

Dans les combats européens

Après l'achèvement de l'instruction, la division est destinée à participer au débarquement en Normandie. Pourtant, cette participation ne commence que le 1^{er} août 1944 quand la division débarque à St-Martin-de-Varreville, dans le secteur d'Utah Beach, dans le cadre de la 3^e armée américaine du général George Patton. En formant le 15^e corps d'armée avec la 5^e division blindée et la 79^e division d'infanterie américaines, la 2^e division blindée participe à l'encercllement et à l'anéantissement des troupes allemandes se trouvant en Normandie lors de l'opération Cobra. Comme fer de lance des troupes américaines, la division joue un rôle important dans la victoire alliée. Le 22 août, le général Dwight D. Eisenhower, convaincu par de Gaulle de l'importance de la prise de la capitale française, donne à la division française

l'ordre d'occuper Paris. L'unité arrive devant la ville le 24 août, et lance aussitôt son offensive soutenue par l'insurrection de la Résistance parisienne contre la garnison allemande, et libère la ville après des combats de rue le 25. Un jour plus tard, la 2^e division blindée défile aux Champs-Élysées derrière le général de Gaulle victorieux sous les acclamations de la population enthousiaste (Trouplin 2010 : 626).

Début septembre, l'unité quitte Paris pour continuer la libération du pays et marche vers l'Est. Le 13 septembre, elle écrase la 112^e Panzerbrigade (59 chars allemands perdus) aux environs de Dompierre en Lorraine (Bergot 1980 : 183-196). Elle libère la ville de Baccarat le 1^{er} novembre et force le passage des Vosges avant la libération de Strasbourg le 23 novembre pour tenir le serment de Koufra. Ensuite, l'unité participe à la réduction de la poche allemande de Colmar, ainsi, cette région frontalière avec l'Allemagne sera entièrement libérée. Fin février, elle est attachée au détachement de l'armée de l'Atlantique du général de Larminat pour contribuer à l'élimination des poches au long de l'Atlantique. Finalement, elle est redirigée en Alsace pour participer à l'invasion de l'Allemagne. Rattachée à la 7^e armée américaine du général Patch, la division franchit le Rhin le 25 avril 1945, et ses premiers éléments occupent Berchtesgaden, le nid d'aigle d'Adolf Hitler le 4 mai (Notin 2000 : 723-759).

Pendant sa période active, l'unité compte 1 687 tués, 3 300 blessés et 58 chars perdus. En même temps, elle cause la perte de 12 100 soldats tués, 41 500 soldats capturés et 332 chars détruits (Bergot 1980 : 285).

Les membres étrangers de la France libre

Pendant son existence de 1940 à 1943, les Forces françaises libres peuvent compter environ 70 000 personnes dans les rangs. Leur répartition est très inégale. À peu près dix pour cent de leurs membres se trouvent au sein de la Résistance intérieure. Par conséquent, un peu plus de 60 000 militaires servent sous le drapeau à Croix de Lorraine. Il faut remarquer que le nombre des soldats combattants est bien moins élevé, car beaucoup de personnes portant l'uniforme des Français libres travaillent à des postes administratifs (secrétaires, conducteurs, etc.) ou médicaux (médecins, infirmières). D'une manière très intéressante (et assez logique vu la relation étroite entre la France libre et les colonies), 30 000 soldats sont issus des territoires coloniaux surtout africains. Beaucoup parmi eux suivent les ordres de leurs supérieurs français lors de leurs engagements dans les Forces françaises libres, ainsi la question du volontariat n'est pas évidente dans leur cas. En même temps, leur majorité se compose des soldats de métier aguerris, leurs expériences militaires sont ainsi particulièrement utiles sur le champ de bataille (Muracciole 2009 : 60-64).

De notre point de vue, la présence des 3 000 volontaires étrangers qui se rallient à la France libre, pour pouvoir lutter contre les puissances de l'Axe, est particulièrement intéressante. Les étrangers représentent environ 9 pour cent des non-coloniaux et 5 pour cent de la totalité des effectifs de la France libre. Les origines de ces étrangers sont très diverses, car ils proviennent de plus de cinquante nationalités. De loin les plus nombreux sont les Espagnols évadés de leur patrie après la guerre civile (480 hommes). Ils sont suivis par les Polonais (270 hommes) et les Belges

(265). On peut également trouver en nombre des Russes (175 hommes) et des Tchèques (90 hommes), pour ne pas oublier les Alsaciens-Lorrains (200 hommes) ayant quitté leur région natale annexée par l'Allemagne nazie. On peut y trouver des antifascistes, des juifs et des soldats de métier luttant sous le drapeau français depuis longtemps (au sein de la Légion étrangère). L'état-major français fait confiance à ces hommes et leur donne souvent des commandements importants (ils dirigent des bataillons, des régiments, même des brigades dans cette force armée très hétérogène).

Ces chiffres prouvent bien le fait surprenant qu'un peu plus de la moitié des Français libres luttant pour la libération de la métropole française ne sont pas Français (Broche et Muracciole 2010 : 554-556).

Les Hongrois de la division Leclerc

Pour identifier les volontaires hongrois de la France libre, il faut réaliser des recherches au sein du Service Historique de la Défense où les documents gardés dans la collection intitulée *Dossiers individuels du bureau Résistance* contiennent les données personnelles des résistants, y compris les Français libres (SHD GR 16 P). Ces informations sont complétées par celles collectées et publiées par la *Fondation Charles de Gaulle* sous la forme de listes des membres de la France libre (FCG : Liste-FFL). En s'appuyant sur ces sources, on peut identifier 149 personnes ayant une relation avec la Hongrie. Certains sont des citoyens hongrois, d'autres ont une autre citoyenneté, mais font partie de l'ethnie hongroise (en raison du traité de paix de Trianon de 1920 qui entraîne le détachement d'une population magyarophone nombreuse du nouvel État hongrois). Il faut encore mentionner ceux qui n'ont pas de citoyenneté hongroise et ne se déclarent pas Hongrois, mais possèdent des noms (soit noms de famille soit prénoms) typiquement hongrois (par exemple Daruvar, Olasz, Szabó ou Béla, Tibor), ainsi leur appartenance à l'ethnie hongroise semble très probable. Malgré le fait que leur nombre n'est pas particulièrement élevé, ces volontaires représentent 5 pour cent des membres étrangers non-coloniaux des Forces françaises libres, donc ils constituent le septième contingent national le plus important au sein de ces forces armées.

Sans avoir l'intention d'analyser toutes les données disponibles sur ces personnes, ce qui dépasserait largement les limites de la présente étude, on peut remarquer que la répartition des Hongrois auprès des différentes armes des Forces françaises libres est très inégale. Leur grande majorité (108 personnes) se trouve dans les formations terrestres tandis que l'armée de l'air n'accueille que 5 personnes et la marine seulement 2 individus. En même temps, 16 personnes luttent dans les rangs de la Résistance intérieure, 11 personnes travaillent dans l'administration de la France libre, et ce type d'information n'est pas disponible dans le cas de 7 personnes. On peut constater la même inégalité si l'on étudie la répartition des militaires hongrois dans les unités de l'armée de terre. L'écrasante majorité de ces soldats (75 hommes) sont des légionnaires de la 13^e demi-brigade de la Légion étrangère s'étant ralliée au général de Gaulle en 1940. 15 personnes servent dans les rangs de la 2^e division blindée (on en parlera ci-dessous), ainsi, c'est le deuxième contingent le plus important dans cette catégorie. À côté de ces groupes nombreux et

relativement homogènes, 5 personnes se trouvent dans la 1^{re} division d'infanterie libre, 4 dans l'état-major, 5 dans d'autres unités et l'appartenance organisationnelle de 4 personnes est inconnue.

En respectant les limites de volume de cet article, on se contente de présenter deux personnages particuliers ayant servi au sein de la 2^e division blindée. Yves de Daruvar (daruvári Kacsokovics Imre), né le 31 mars 1921 à Constantinople, est membre d'une ancienne famille de la noblesse hongroise. Après une enfance passée en Turquie, il a fait ses études secondaires à Paris. Le 1^{er} juillet 1940, il s'engage dans les Forces françaises libres au Royaume-Uni. Affecté au Bataillon de Chasseurs de Camberley en décembre 1940, il est promu aspirant en mai 1941. En juin 1941, il est attaché au régiment de tirailleurs sénégalais du Tchad. Il participe aux campagnes du Fezzan et aux combats tunisiens lors desquelles il se distingue et est blessé deux fois. Ensuite, de Daruvar continue son service dans les rangs du régiment de marche du Tchad créé en juillet 1943 à partir du régiment de tirailleurs sénégalais du Tchad au sein de la 2^e division blindée. Il participe à la libération de la métropole. Pour récompenser sa contribution à la victoire, il est nommé lieutenant et naturalisé français en 1944 (SHD GR 16 P 158570 : 1-3). Après la guerre, de Daruvar mène une carrière réussie au sein de l'administration coloniale et métropolitaine. Décoré plusieurs fois, il est Compagnon de la Libération et Grand-Croix de la Légion d'honneur (Trouplin 2010 : 281-282). Il meurt le 28 mai 2018 à Clamart comme dernier Compagnon de la Libération de la 2^e division blindée (Ordre de la Libération 2018).

D'une manière surprenante, le deuxième personnage, malgré son attachement à la nation hongroise, ne fait pas partie du contingent présenté sur les pages précédentes, car avant son service dans les rangs de la 2^e division blindée, il a lutté au sein des forces armées de Vichy et pas auprès des Français libres. Né le 12 mars 1903 en France, Raymond Émile Charles Joseph Maggiar est d'origine hongroise. À partir de 1922, il mène une carrière dans la Marine et sert comme lieutenant de vaisseau au début de la Seconde Guerre mondiale. En 1940, il participe au débarquement de Narvik (en Norvège) au bord du paquebot *Ville d'Alger*. Il contribue à l'évacuation des troupes françaises de Dunkerque et transporte l'or de la Banque de France de Brest à Dakar. Nommé commandant en second du croiseur auxiliaire *Bougainville*, il subit l'attaque des Britanniques dans le port de Diégo-Suarez (à Madagascar) en mai 1942, lors de laquelle son navire est coulé. Capturé, ensuite libéré par les autorités britanniques, il forme et commande le bataillon Bizerte pendant la campagne de Tunisie au sein du Corps franc d'Afrique en 1943. Ce bataillon devient le Régiment Blindé de Fusiliers Marins de la 2^e division blindée en septembre 1943. L'unité équipée des chasseurs de chars américains modernes est le fer de lance de la division dans les combats menés pour la libération de la métropole lors desquels elle détruit 70 chars et 82 canons ennemis au prix de la perte de 10 chasseurs de chars (Maggiar 1984). Bien qu'à notre connaissance seul le commandant de l'unité soit d'origine hongroise, le régiment est plaisamment surnommé le « Royal Hongrois » en raison des origines de son chef (De Gaulle 1997b : 305). Après la guerre, Maggiar dirige le Centre interarmées des opérations amphibies entre 1948 et 1950, et commande la Marine au Tonkin de 1953 à 1955. En raison de son état de santé, il

quitte le service en 1955 avec le grade de contre-amiral. Titulaire de plusieurs décorations françaises et étrangères, il meurt en 1995 (École navale traditions 2010).

Conclusion

Malgré une participation française à la Seconde Guerre mondiale bien moins glorieuse que celle du conflit mondial précédent, certaines unités militaires et certains personnages deviennent légendaires en raison de leur contribution exceptionnelle à la victoire. D’une manière incontestable, on y trouve le général Philippe Leclerc de Hauteclocque et sa 2^e division blindée : leur performance militaire sur les théâtres d’opérations africains et européens est très remarquable.

Le rôle de cette troupe militaire dans le conflit est méconnu en Hongrie, mais la présente étude essaye de combler ce vide dans l’historiographie hongroise avec l’exposition sommaire de son parcours. L’activité des volontaires hongrois dans les rangs des Forces françaises libres est également un sujet peu étudié dans les deux pays, c’est pourquoi notre travail retrace l’histoire de ce contingent particulier de 1940 à 1943. Cependant, les données statistiques, malgré leur précision, ne sont pas toujours capables de montrer une image fiable de ces événements ; par conséquent, la présentation de deux parcours individuels extraordinaires peut certainement enrichir nos connaissances sur ce sujet d’une manière plus vivante. Aussi la combinaison de ces deux approches donne-t-elle une image plus fiable de cet épisode méconnu de l’histoire franco-hongroise.

UNIVERSITÉ DE PÉCS
maître de conférences
bene.krisztian@pte.hu

BIBLIOGRAPHIE

Archives nationales

AN 72 AJ 220. Chronologies de la France libre et de la France combattante.

AN 72 AJ 238. Généralités.

Fondation Charles de Gaulle

FCG. Les Membres des Forces françaises libres [18 juin 1940 - 31 juillet 1943]. Liste-FFL.

Service Historique de la Défense

SHD GR 4 P 2. Historique des Forces françaises libres, t. 2.

SHD GR 16 P. Dossiers individuels du bureau Résistance.

SHD GR 16 P 158570. Yves de Daruvar.

Ouvrages

AGERON, Charles-Robert, Catherine, COQUERY-VIDROVITCH, Gilbert, MEYNIER et Jacques, THOBIE (2016). *Histoire de la France coloniale 1914-1990*, Paris : Armand Colin.

BERGOT, Erwan (1980). *La 2^e D.B.*, Paris : Presses de la Cité.

BROCHE, François (2003). *L'Armée française sous l'Occupation. Le rassemblement*. Paris : Presses de la Cité.

BROCHE, François, Georges, CAÏTUCOLI et Jean-François, MURACCIOLE (2007). *La France au combat de l'Appel du 18 juin à la victoire*, Paris : Perrin.

BROCHE, François, Jean-François, MURACCIOLE (2010). *Dictionnaire de la France libre*, Paris : Robert Laffont.

CECCALDI, Roger (1983). « Koufra. Souvenirs de l'Artilleur », *Revue historique des Armées*, vol. 39, n° 151, 2^e trimestre, 40-49.

CLAYTON, Anthony (1994). *Histoire de l'armée française en Afrique 1830-1962*, Paris : Albin Michel.

COMOR, André-Paul (1988). *L'Épopée de la 13^{ème} Demi-brigade de Légion étrangère 1940-1945*, Paris : Nouvelles Éditions Latines.

CRÉMIEUX-BRILHAC, Jean-Louis (2000). « La France libre », Jean-Paul Azéma et François Bédarida (éd.), *La France des années noires. De la défaite à Vichy*, Paris : Éditions du Seuil, 191-242.

CRÉMIEUX-BRILHAC, Jean-Louis (2013). *La France Libre. De l'appel du 18 Juin à la Libération*, Paris : Gallimard.

DE GAULLE, Charles (1997a). *Háborús emlékiratok. Tome 1*, Budapest : Kossuth.

DE GAULLE, Philippe (1997b). *Mémoires accessoires 1921-1946*, Paris : Plon.

DE LATTRE DE TASSIGNY, Jean (2015). *Histoire de la Première Armée française*, Paris, Nouveau Monde.

DUPLAY, Philippe (1996). « La 2^e DB – de Douala à Berchtesgaden », *Espoir*, vol. 25, n° 107, 9-15.

FRÉMEAUX, Jacques (2012). *Les empires coloniaux. Une histoire-monde*, Paris : CNRS Éditions.

GRAS, Yves (1983). *La 1^{ère} D.F.L. Les Français libres au combat*, Paris : Presses de la Cité.

JENNINGS, Eric (2014). *La France libre fut africaine*. Paris : Perrin – Ministère de la Défense.

LORMIER, Dominique (2006). *C'est nous les Africains. L'épopée de l'armée française d'Afrique 1940-1945*, Paris : Calmann-Lévy.

MAGGIAR, Raymond (1984). *Les Fusiliers marins de Leclerc : une route difficile vers De Gaulle*, Paris : France-Empire.

MASSU, Jacques (1996). « L'épopée de la colonne Leclerc : rallier l'Afrique française à la France libre », *Espoir*, vol. 25, n° 107, 16-26.

MONTAGNON, Pierre (2009). *La France dans la guerre de 39-45*, Paris : Pygmalion.

MURACCIOLE, Jean-François (2009). *Les Français libres. L'autre Résistance*, Paris : Tallandier.

NOTIN, Jean-Christophe (2000). *1061 Compagnons. Histoire des Compagnons de la Libération*, Paris : Perrin.

NOTIN, Jean-Christophe (2010). *Leclerc*, Paris : Perrin.

TROUPLIN, Vladimir (2010). *Dictionnaire des Compagnons de la Libération*. Bordeaux : Elytis.

VINCENT, Jean-Noël (1983). *Les Forces françaises dans la lutte contre l'Axe en Afrique. Les Forces françaises libres en Afrique 1940-1943*, Paris : Ministère de la Défense.

Documents électroniques

ÉCOLE NAVALE TRADITIONS (2010). [En ligne] http://ecole.nav.traditions.free.fr/officiers_maggiar_raymond.htm. Consulté le 13 février 2021.

ORDRE DE LA LIBÉRATION (2018). Yves DARUVAR de, [En ligne] <https://www.ordredelaliberation.fr/fr/compagnons/yves-daruvar-de>. Consulté le 13 février 2021.

The background of the page features a faint, artistic illustration of a bicycle. The bicycle is positioned diagonally, with its front wheel at the bottom left and its rear wheel towards the top right. A basket filled with various flowers is attached to the handlebars. The entire illustration is rendered in a light, sketchy style, serving as a subtle backdrop for the text.

linguistique, traductologie

Variation prosodique et facteurs pragmatico-discursifs : l'étude des constructions à topique libre non lié

1. Introduction

Dans la littérature linguistique consacrée à l'interface prosodie/syntaxe et, plus généralement, à la prosodie du français, la description prosodique des périphéries gauche et droite ainsi que des couplages et des greffes constitue un objet de nombreuses fois étudié. En général, ces études émettent des hypothèses sur l'appariement entre structure prosodique et structure syntaxique. En effet, il y aurait, selon ces hypothèses, une correspondance plus ou moins directe entre constituance syntaxique et constituance prosodique, de sorte qu'il soit possible de prédire la configuration prosodique d'une construction syntaxique donnée (Avanzi 2012 : 11-14). Des travaux récents, basés sur des corpus de français parlé spontané, et non sur des corpus d'énoncés lus, ont toutefois montré que ces correspondances ne sont pas toujours aussi régulières que l'on croyait.

Notre étude vise à contribuer à la compréhension de la variation prosodique des configurations répertoriées généralement sous l'étiquette de *dislocations à gauche*, et plus particulièrement des configurations appelées *détachement sans rappel* (Fradin 1990), *constructions à topique non lié* (Lambrecht 2001) ou *constructions à topique libre* (Horváth 2018). Nous constaterons que la variation prosodique de la périphérie gauche ne s'explique pas par des facteurs syntaxiques mais plutôt par des facteurs pragmatico-discursifs, notamment le degré d'activation des référents topiques du SN disloqué à gauche, la portée du topique et l'effet de contraste.

2. Les syntagmes nominaux disloqués à gauche

2.1 Propriétés formelles et prosodiques

Dans les constructions de dislocation à gauche, un constituant, dont la position « canonique » ou « neutre » serait à l'intérieur de la proposition, apparaît en dehors de celle-ci, et la fonction du constituant disloqué est signalée au sein de la proposition par un élément pronominal coréférent (Lambrecht 2001). Ainsi, dans l'exemple (1a), le SN disloqué *le garçon* et le pronom clitique sujet *il* sont coréférentiels. Sans l'élément disloqué, la proposition resterait bien formée d'un point de vue syntaxique ainsi que d'un point de vue prosodique. Enfin, l'alternative « canonique » ou « neutre » à (1a), présentée sous (1b), est vériconditionnellement équivalente à (1a) (cf. notamment Barnes 1985, Lambrecht 2001, Blanche-Benveniste 2006, De Cat 2007, Horváth 2018).

- (1) a. [le garçon]_i [il]_i travaille avec moi
b. [le garçon] travaille avec moi

Lambrecht (2001 : 1050) définit la dislocation à l’aide de quatre critères : (i) la position extra-propositionnelle d’un constituant, (ii) la possibilité d’une position alternative intra-propositionnelle, (iii) la co-indexation avec un élément de reprise, et (iv) une prosodie spéciale. En général, cette prosodie spéciale est décrite comme étant caractérisée par un glissando sur la syllabe accentuée du syntagme disloqué, créant une pause subjective (Rossi 1999 : 66-73). Dans une étude prosodique détaillée, Avanzi (2012) précise que la proéminence prosodique sur la syllabe accentuée du syntagme disloqué à gauche est liée à quatre critères impliqués dans la perception de la proéminence. En effet, selon lui, une syllabe est proéminente si le seuil d’un de ces quatre critères atteint ou dépasse une valeur donnée : (i) une durée relative 1,54 fois plus grande que l’entourage, (ii) une hauteur relative 1,38 demi-tons plus haute en moyenne que l’entourage, (iii) un glissando d’au moins 2,48 demi-tons sur le noyau vocalique, ou (iv) une pause silencieuse présente (Avanzi 2012 : 150).

Dans son étude de cas, Avanzi (2012) a annoté automatiquement des proéminences à l’aide d’un logiciel, Analor, développé à cette fin. Sur la totalité des 441 SN disloqués à gauche, 86 syllabes finales des SN disloqués ont été annotées automatiquement comme non proéminentes. Après vérification perceptive, Avanzi a identifié 20 autres SN pour lesquels il lui semblait percevoir une proéminence. Il les a donc considérés comme assortis d’une frontière. En résumé, après annotation automatique et vérification perceptive, « seulement » 85 % des SN se sont avérés assortis d’une proéminence sur leur bord droit.

La question est alors de savoir quelles peuvent être les motivations de la « non-accentuation » des SN disloqués. Avanzi (2012 : 156-70) a étudié l’éventuelle validité des motivations syntaxiques et métriques. En ce qui concerne les facteurs syntaxiques, il a trouvé que ni la fonction du pronom de reprise (sujet, complément d’objet direct ou complément prépositionnel), ni l’opposition entre SN indubitablement disloqués à gauche et SN sujets syntaxiques suivis d’un indice personnel ayant la fonction d’affixe de conjugaison¹ n’influaient sur la variation prosodique. Quant aux facteurs métriques, ils s’avèrent expliquer la variation prosodique. En effet, seuls les SN disloqués bi- ou trisyllabiques peuvent s’affranchir de la règle de proéminence sur leur bord droit. Ainsi, la règle de phrasé prosodique des SN disloqués à gauche formulée par Avanzi est la suivante : « Faire correspondre au bord droit d’un SN_{DG} une proéminence si ce SN est métriquement lourd, sinon la présence de cette proéminence est facultative » (Avanzi 2012 : 169).

2.2 Variation prosodique et facteurs pragmatico-discursifs

Nous avons vu dans la section précédente que la variation prosodique de la réalisation de la proéminence sur le bord droit d’un SN disloqué à gauche pouvait s’expliquer par des facteurs métriques. Le contexte métrique n’est cependant pas le seul facteur à prendre en considération. En effet, plusieurs études ont émis l’hypothèse

¹ Cette opposition ne peut être claire que dans certains cas, notamment lorsqu’il s’agit d’objets indirects (compléments prépositionnels) casuellement non marqués, considérés comme nécessairement disloqués (p. ex. *la vente j’en ai rien à foutre*), et lorsqu’il s’agit du « redoublement » de quantificateurs comme *tout le monde*, en principe non topicalisables (p. ex. *tout le monde il te parlait en patois*) (cf. Avanzi 2012 : 159-162).

selon laquelle la proéminence prosodique peut également être liée à (i) l'accessibilité référentielle ou le degré d'activation du référent topique du SN disloqué à gauche d'une part, et à (ii) l'exploitation du référent dans l'organisation topicale d'autre part. Par conséquent, « [l]a fonction prédictive de la prosodie, si elle existe, est liée à la fonction pragmatique de l'élément détaché » (Grobet et Simon 2009 : 296).

Avant de présenter ces hypothèses, résumons ce que nous entendons par *accessibilité référentielle* et *degré d'activation du référent topique*. Selon le statut informationnel des référents dans le discours, on peut distinguer (i) les référents tout neufs, qui sont inconnus dans le discours et inconnus de l'auditeur, (ii) les référents inemployés, qui sont inconnus dans le discours mais connus de l'auditeur, (iii) les référents inférables, qui sont connus dans le discours mais inconnus de l'auditeur, et (iv) les référents évoqués, qui sont connus dans le discours et par l'auditeur (Birner 2006 : 45, Horváth 2018 : 19-30). Sur la base de ces différents statuts informationnels, plusieurs échelles d'accessibilité référentielle ont été proposées dans la littérature linguistique. Selon la terminologie utilisée par Lambrecht (1994), lorsqu'un référent est identifiable, il peut être caractérisé par un statut d'activation : celui d'inactif ou inemployé (connu par l'interlocuteur mais non employé dans le discours, faisant partie des connaissances partagées), d'accessible (ou semi-actif) ou d'actif (au centre de l'attention de l'interlocuteur). Un référent accessible (semi-actif) peut être textuellement accessible lorsqu'il est désactivé après avoir été actif dans le discours précédent, inféramment accessible (ou inférable) lorsqu'il peut être inféré à partir d'un élément actif ou accessible de l'univers du discours, ou situationnellement accessible lorsque son accessibilité provient de sa présence saillante dans la situation discursive.

Revenons à l'hypothèse selon laquelle la fonction prédictive de la prosodie est liée à la fonction pragmatique de l'élément détaché. D'une part, en ce qui concerne l'interface prosodie/degré d'activation, Grobet et Simon (2009), Avanzi, Brunetti et Gendrot (2012) et Brunetti, Avanzi et Gendrot (2012) ont montré que les SN_{DC} des référents actifs, inférables ou inactifs (inemployés) sont significativement moins proéminents prosodiquement que ceux des référents topiques textuellement actifs ayant été désactivés et réintroduits. Ces derniers, à savoir les topiques désactivés et réintroduits, sont les seuls qui signalent une réelle rupture dans la continuité du discours (*topic shift*). D'autre part, ces études ont également montré que plus la portée de ce topique est importante, plus le syntagme correspondant sera proéminent.

En ce qui concerne l'interface prosodie/contraste, les travaux susmentionnés n'ont pas abouti aux mêmes conclusions. En effet, selon Brunetti, Avanzi et Gendrot (2012), l'interprétation contrastive n'est pas associée de façon significative à la proéminence accentuelle (Avanzi, Brunetti et Gendrot (2012), quant à eux, n'ont pas pris en considération ce facteur). En revanche, selon Grobet et Simon (2009), l'emploi contrastif correspond bien à plus de proéminence prosodique.

3. Les SN topiques libres disloqués à gauche

3.1 Présentation générale et travaux précédents

Dans la plupart des analyses qui concernent les constructions de dislocation, la construction à topique libre est considérée comme un type spécial de dislocation à gauche. En effet, dans ces structures, l'élément disloqué se trouve dans une position extra-propositionnelle et possède les mêmes caractéristiques prosodiques que les syntagmes disloqués prototypiques. En revanche, comme le montrent les exemples en (2), le syntagme disloqué n'a pas de position alternative intra-propositionnelle, c'est-à-dire qu'il n'est pas possible de le « réintégrer » dans la proposition, et il n'est pas lié par co-indexation à un élément résomptif. Entre la proposition et le constituant disloqué, il n'existe qu'un lien sémantico-pragmatique (Lambrecht 2001).

- (2) a. [Mon premier mari], on avait une voiture puis une moto (Blanche-Benveniste 1981 : 80)
- b. [Le métro], avec la carte orange, tu vas n'importe où (Barnes 1985 : 101)

Nous avons montré dans Horváth (2018 : 221-251) que, contrairement à la caractérisation générale des topiques libres fournie par Lambrecht (2001), tous les topiques libres n'ont pas nécessairement comme fonction la délimitation du domaine d'interprétation de la prédication. En effet, d'une part, comme le remarque également Stark (1999), il existe des topiques libres qui fonctionnent principalement comme topiques d'à-propos. D'autre part, tous les topiques libres, y compris ceux qui fonctionnent comme topiques cadratifs, sont en même temps des topiques d'à-propos, la notion de topique d'à-propos et celle de topique cadratif ne s'excluant pas. Nous avons également montré que les fonctions pragmatique-discursives des constructions à topique libre ne diffèrent pas de celles des constructions de dislocation à gauche prototypiques, en dehors du fait que les topiques libres peuvent aussi avoir une fonction cadrative. Dans tous les cas, les topiques, libres ou syntaxiquement liés, sont pragmatiquement liés à la proposition, cette dernière relatant des informations pertinentes par rapport au référent topique.

À notre connaissance, Stark (1997 : 115-152) fournit la seule étude prosodique détaillée des topiques libres du français parlé. Si elle ne constate aucune correspondance entre propriétés formelles (à savoir classification syntaxique) des constructions à topique libre et réalisation prosodique, elle observe une corrélation entre prosodie et accessibilité référentielle, ce qui étaye les résultats des travaux traitant des syntagmes disloqués à gauche prototypiques. En effet, selon Stark, indépendamment de la forme syntaxique de la construction, la rupture prosodique est plus forte (i) lorsque le topique libre établit un nouveau « sujet de séquence » (topique discursif global), (ii) lorsque le topique est contrastif, et (iii) lorsque le topique est inférable (plutôt que textuellement accessible ou actif).

Nous avons procédé à une analyse prosodique des constructions à topique libre dans Horváth (2018 : 232-237). Pour cela, nous avons utilisé un ensemble de corpus oraux provenant du projet Phonologie du Français Contemporain (PFC ; Durand, Laks et Lyche 2002, 2009). Tout comme l'ensemble des travaux men-

tionnés, nous n'avons trouvé aucune corrélation entre propriétés prosodiques et propriétés syntaxiques. En outre, si nous avons observé une différence prosodique tendancielle entre référents actifs d'une part et textuellement accessibles et inférables d'autre part, elle n'était pas statistiquement significative.

3.2 Analyse prosodique des SN topiques libres

Nous avons effectué une deuxième analyse prosodique² sur un corpus de constructions à topique libre, en tenant compte de deux facteurs auparavant non pris en considération : (i) la contrastivité et (ii) la distinction entre réactivation et reconfirmation des référents topiques textuellement accessibles.

Pour cette nouvelle analyse prosodique, nous n'avons gardé que les SN lexicaux topiques libres apparaissant dans des assertives. En effet, d'une part, les interrogatives possèdent des propriétés prosodiques différentes ; d'autre part, nous avons exclu les pronoms disloqués, leur proéminence étant facultative en raison de leur poids métrique faible (à savoir ils sont monosyllabiques). Nous avons donc analysé 44 occurrences de SN topiques libres.

Nous avons calculé le glissando sur le bord droit du syntagme disloqué en demi-tons³. Nous avons pu constater que dans 41 cas sur 44, le glissando était de plus de 2,48 demi-tons. Sur ces 41 occurrences, une pause silencieuse est présente dans 8 cas, ne constituant par conséquent pas en elle seule un facteur de proéminence, puisqu'elle est toujours accompagnée d'un glissando moyen ou fort. La vérification perceptive a confirmé les proéminences mesurées par le logiciel.

3.2.1 La contrastivité

Sur les 44 occurrences, 21 peuvent être considérées comme étant des topiques libres contrastifs, contre 23 occurrences de topiques non contrastifs. Les SN topiques libres contrastifs sont toujours réalisés avec un glissando de plus de 2,48 demi-tons. L'exemple (3), Figure 1, illustre l'absence de contraste, alors que l'exemple (4), Figure 2, relève d'un emploi contrastif :

- (3) quand on a commencé à avoir euh la nounou plus euh c'était la fin de l'hiver, donc il y avait toutes les charges à payer, moi j'avais pas de boulot parce qu'on en jouait pas avec les Biques encore. Ben c'était euh c'était hard quoi. En plus, [le système] quand tu prends une nounou, t'as des aides mais qui tombent au bout du de trois mois (21ab11)

² Nous avons procédé à l'analyse prosodique des énoncés avec le logiciel Praat (Boersma et Weenink 2020).

³ Pour cela, nous avons utilisé la formule $12 \times \log_2(f2/f1)$, où f1 représente la hauteur mélodique du début de la remontée, et f2 le pic de la remontée, les deux variables étant mesurées en Hertz.

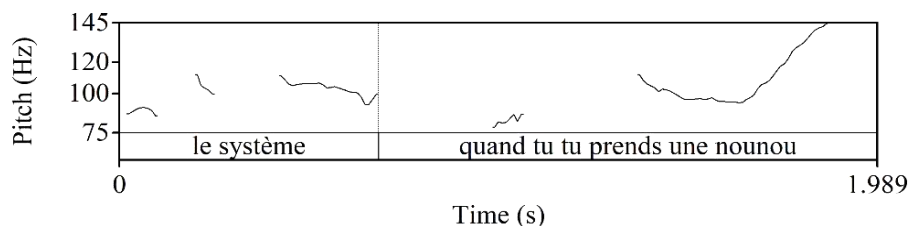


Figure 1 : Intonation de l'énoncé le système quand tu tu prends une nounou en (3).

- (4) E : Et tu connais leur date de naissance ?
 ER : Euh alors [ma mère] c'est quatorze février quarante-six et [mon père] ça doit être treize janvier quarante-trois (69aer1)

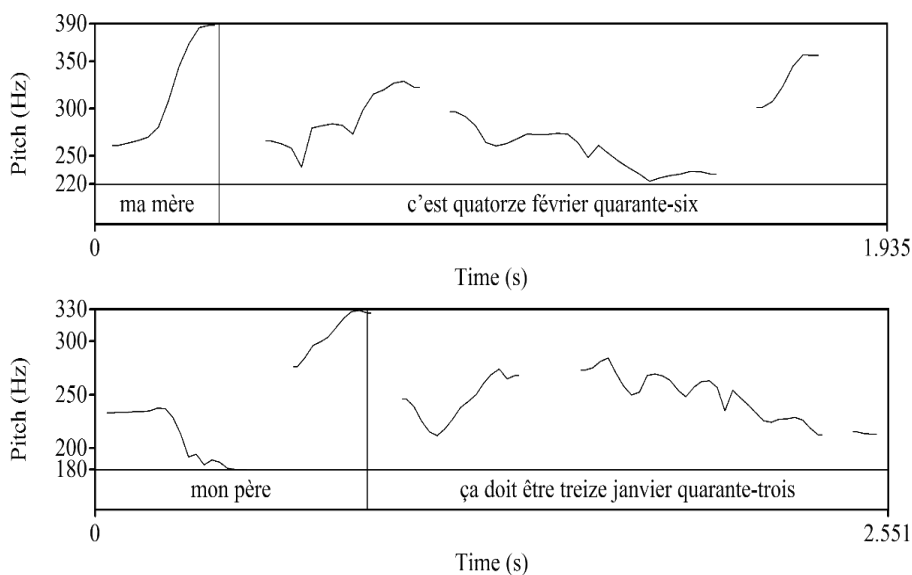
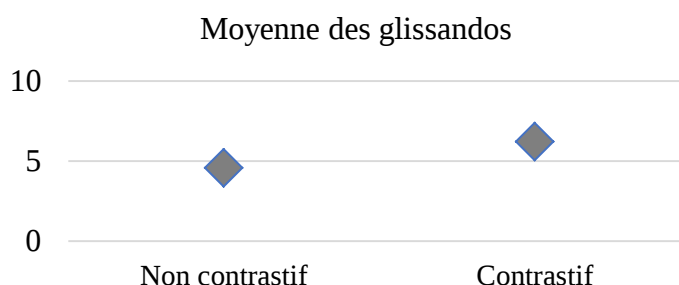


Figure 2 : Intonation de l'énoncé ma mère c'est quatorze février quarante-six [et] mon père ça doit être treize janvier quarante-trois en (4).

La contrastivité s'avère constituer une différence significative, ce qui corrobore les observations de Stark (1997) par rapport aux topiques libres et celles de Grobet et Simon (2009) par rapport aux dislocations à gauche prototypiques :



Significatif : $p = 0,0056$

Figure 3 : La moyenne des glissandos mesurés sur les SN topiques libres, selon la contrastivité.

3.2.2 Le degré d'activation

En ce qui concerne le degré d'activation des référents topiques libres, nous avons relevé quatre types de référent : (i) les référents déjà actifs, (ii) les référents textuellement accessibles (re)confirmés, (iii) les référents inférables et (iv) les référents textuellement accessibles réintroduits. Pour chaque type de référent, nous avons également pris en considération l'éventuel effet de contraste.

L'exemple (5) illustre la catégorie des référents actifs. En général, ces référents viennent d'être introduits dans le discours et seraient identifiables s'ils n'étaient exprimés que par un pronom. Parmi les 4 occurrences relevées, aucune ne présente d'effet contrastif.

- (5) Nous on est à plus de deux mille mètres d'altitude. [*Deux mille mètres*] c'est euh, quand tu montes au ski euh (92aaf3)

Le degré d'activation des référents textuellement accessibles (re)confirmés est proche de celui des référents actifs, la différence étant l'éloignement « géographique » (Ariel 1990) de l'antécédent référentiel, comme l'illustre l'exemple (6). Parmi les 16 occurrences relevées, 10 présentent un effet de contraste ; c'est le cas de l'exemple (4) ci-dessus. L'exemple (6), quant à lui, illustre l'absence de contraste.

- (6) Ouais déjà, ouais entre moi et Lulu, il y avait déjà, il y avait déjà deux dominants, euh, ça faisait un peu trop (rires). Ah ouais bon, [*moi et Lulu*] c'est déjà une, une sacrée histoire (21ama1)

Lorsque le référent du syntagme disloqué est inférable, il peut être inféré à partir d'un élément actif ou accessible de l'univers du discours. Dans l'exemple (7), le topique libre est contrastif, alors que dans l'exemple (8), nous considérons qu'il n'y a pas d'effet de contraste.

- (7) CM : Avec Maud ?
[...]

HL : Non non Maud [...] elle est en Espagne
 CM : Ah elle est partie en Espagne ça y est
 HL : T’es à l’ouest
 CM : mais je sais per/ je sais rien du tout hein, moi je suis à l’usine
 HL : moi j’étais loin, ben moi j’étais loin
 CM : alors forcément, ouais non mais ça je sais mais, [les filles] euh j’té signale euh, Marie ça fait un mois qu’je l’ai pas vue hein (61ahl1)

- (8) ben c’est une île paradisiaque hein, c’est l’Atlantide, le mythe de l’Atlantide, donc ben c’est en fait des volcans qui sont sortis de de la mer, et euh ben [le climat des Açores] hein on sait que l’air chaud qu’on a en Europe vient de là-bas (61alh1)

Enfin, il arrive qu’un référent auparavant actif soit désactivé puis réintroduit. Là encore, le topique libre peut être contrastif, comme dans l’exemple (9) ou non contrastif, comme dans (10).

- (9) enfin en fait c’est le quartier riche de Lyon, le sixième c’est en fait c’est c’est les nouveaux riches [...] j’ai vachement mal à s/ encore le deuxième c’est comme ça, mais le deuxième où j’ai habité pendant vingt ans c’est comme ça, mais au moins ça vit quoi, il y a des il y a des magasins, il se passe des choses, il y a des gens dehors, mais [le sixième] tu sors à partir de huit heures et demie du soir il y a plus personne dans dans les rues (69aer1)
- (10) mais elle elle ne parlait pas du tout le breton bien qu’elle qu’elle ait eu un grand-oncle qui était breton bretonnant, et euh elle a fait des études d’infirmière (42 secondes...)
 Quand vous faisiez partie d’un certain milieu au contraire vous ne deviez surtout pas parler breton et on ne parlait que français en fait, mais euh [son son oncle] en fait c’était plus parce qu’il était vraiment euh farouchement pour la libération de la Bretagne, donc il parlait breton il a fait un dictionnaire breton (75clb1)

La Figure 4 représente la moyenne des glissandos mesurés sur les SN topiques libres de ces catégories de référents⁴. Tous les emplois contrastifs et les référents désactivés puis réintroduits, contrastifs ou non, forment clairement un ensemble, alors que les emplois non contrastifs des référents actifs, textuellement accessibles (re)confirmés et inférables constituent un deuxième groupe relativement homogène⁵.

⁴ Sur les 44 occurrences de SN topiques libres, 4 ont un référent actif, 6 ont un référent textuellement accessible (re)confirmé non contrastif, 9 ont un référent inférable non contrastif, 4 ont un référent textuellement accessible (ré)introduit non contrastif, 10 ont un référent textuellement accessible (re)confirmé contrastif, 8 ont un référent inférable contrastif et 3 ont un référent textuellement accessible (ré)introduit contrastif.

⁵ Les référents inférables non contrastifs se situent quelque peu entre les deux groupes, mais restent statistiquement plus proches des référents actifs et (re)confirmés non contrastifs.

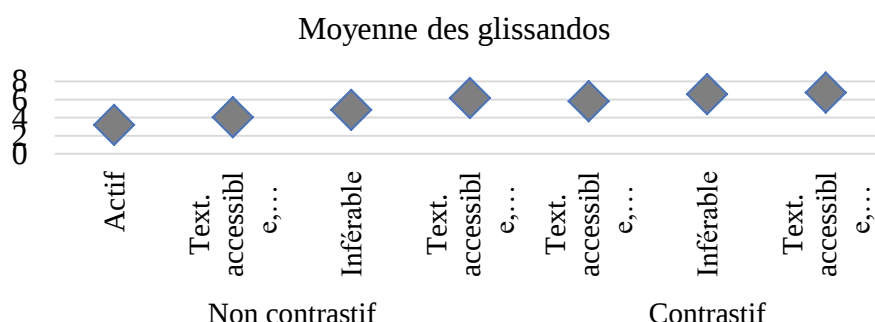
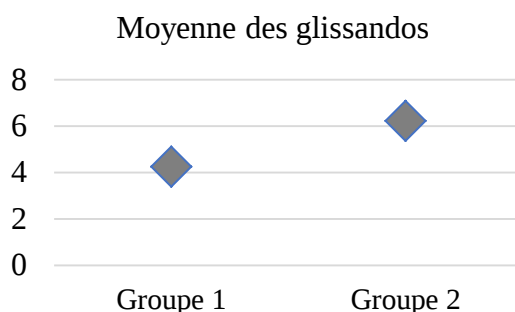


Figure 4 : La moyenne des glissandos mesurés sur les SN topiques libres, selon le degré d'activation référentielle.

Le test de Student confirme ce constat, la seule différence statistiquement significative étant décelable entre ces deux ensembles de référents, comme le montre la Figure 5.



Significatif : $p = 0,0012$

Figure 5 : La moyenne des glissandos mesurés sur les SN topiques libres, selon le degré d'activation référentielle (groupe 1 : emplois non contrastifs des référents actifs, textuellement accessibles (re)confirmés et inférables ; groupe 2 : tous les référents accessibles réintroduits après désactivation et tous les emplois contrastifs).

En résumé, les SN topiques libres à référents textuellement accessibles réintroduits après avoir été désactivés et annonçant un topique discursif global ont les mêmes prééminences que les SN à référent topique libre contrastif.

4. Conclusion

Notre brève étude prosodique d'un sous-ensemble particulier de syntagmes disloqués à gauche, notamment celui des SN topiques libres, a montré que la variation dans la réalisation prosodique des syntagmes disloqués paraît effectivement être liée à des facteurs pragmatique-discursifs : celui du degré d'activation des référents discursifs et celui de l'effet contrastif. Ce résultat corrobore les observations de Grobet et Simon (2009) et partiellement celles de Stark (1997), d'Avanzi, Brunetti et Gendrot (2012) et de Brunetti, Avanzi et Gendrot (2012). En effet, d'une part, le rôle du contraste semble primordial, *contra* Brunetti, Avanzi et Gendrot (2012). D'autre part, la prééminence forte, que nous avons mesurée sur les SN topiques libres ré-introduits après désactivation, est probablement due au changement de topique (*topic shift*) lors de la réintroduction d'un topique. En effet, ces changements de topique représentent une réelle rupture dans la continuité du discours, même si, en principe, ce type de rupture peut aussi se faire à l'aide d'un référent topique inférable. Cependant, le plus souvent, les référents inférables correspondent à un repositionnement du topique discursif plutôt qu'à une rupture dans l'enchaînement topical. Par conséquent, ce n'est pas uniquement le simple degré d'activation référentielle ou l'échelle d'acceptabilité topicale (Horváth 2018 : 47) qui influent sur la prééminence prosodique, mais un ensemble composé du degré d'activation des référents, de la portée du topique et de la contrastivité du topique.

UNIVERSITÉ CATHOLIQUE PÁZMÁNY PÉTER
maître-assistant
 horvath.marton.gergely@btk.ppke.hu

BIBLIOGRAPHIE

- ARIEL, Mira (1990). *Accessing noun-phrase antecedents*, London : Routledge.
- AVANZI, Mathieu (2012). *L'interface prosodie/syntaxe en français. Dislocations, incises et asyndètes*, Bruxelles : Peter Lang.
- AVANZI, Mathieu, Lisa BRUNETTI et Cédric GENDROT (2012). « Extra-Sentential Elements, Prosodic Restructuring, and Information Structure. A Study of Clitic-Left Dislocation in Spontaneous French », Qiuwu Ma, Hongwei Ding et Daniel Hirst (eds.), *Speech Prosody 2012 6th International Conference*, Shanghai : Tongji University Press, 270-273.
- BARNES, Betsy Kerr (1985). *The pragmatics of left detachment in spoken standard French*, Amsterdam : Benjamins.
- BIRNER, Betty J. (2006). « Inferential relations and noncanonical word order », Betty J. Birner et Gregory Ward (eds.), *Drawing the boundaries of meaning: non-*

Gricean studies in pragmatics and semantics in honor of Laurence R. Horn, Amsterdam : Benjamins, 31-51.

BLANCHE-BENVENISTE, Claire (1981). « La complémentation verbale : valence, rection et associés », *Recherches sur le français parlé*, vol. 3, 57-98.

BLANCHE-BENVENISTE, Claire (2006). « Detachment constructions », Keith Brown (ed.), *Encyclopedia of language & linguistics*, vol. 3, Elsevier, 477-485.

BOERSMA, Paul et David WEENINK (2020). *Praat: doing phonetics by computer* [Computer program]. Version 6.1.34, www.praat.org.

BRUNETTI, Lisa, Mathieu AVANZI et Cédric GENDROT (2012). « Entre syntaxe, prosodie et discours : les sujets avec (ou sans) reprise pronominale en français parlé », *SHS Web of Conferences*, vol. 1, 2041-2054.

DE CAT, Cécile (2007). *French dislocation. Interpretation, syntax, acquisition*, New York : Oxford University Press.

DURAND, Jacques, Bernard LAKS et Chantal LYCHE (2002). « La phonologie du français contemporain : usages, variétés et structure », Claus D. Pusch et Wolfgang Raible (eds.), *Romanistische Korpuslinguistik – Korpora und gesprochene Sprache / Romance Corpus Linguistics – Corpora and Spoken Language*, Tübingen : Narr, 93-106.

DURAND, Jacques, Bernard LAKS et Chantal LYCHE (2009). « Le projet PFC : une source de données primaires structurées », Jacques Durand, Bernard Laks et Chantal Lyche (eds.), *Phonologie, variation et accents du français*, Paris : Hermès, 19-61.

FRADIN, Bernard (1990). « Approche des constructions à détachement : inventaire », *Revue romane*, vol. 25, n° 1, 3-34.

GROBET, Anne et Anne Catherine SIMON (2009). « Constructions à détachement à gauche : les fonctions de la prosodie », Denis Apothéloz, Bernard Combettes et Franck Neveu (éds.), *Les linguistiques du détachement : actes du colloque international de Nancy (7-9 juin 2006)*, Berne : Peter Lang, 289-303.

HORVÁTH, Márton Gergely (2018). *Le français parlé informel : Stratégies de topicalisation*, Berlin/Boston : De Gruyter.

LAMBRECHT, Knud (1994). *Information structure and sentence form. Topic, focus and the mental representations of discourse referents*, Cambridge : Cambridge University Press.

LAMBRECHT, Knud (2001). « Dislocation », Martin Haspelmath, Ekkehard König, Wulf Oesterricher et Wolfgang Raible (eds.), *Language typology and language universals*, vol. 2, Berlin : De Gruyter, 1050-1078.

ROSSI, Mario (1999). *L'intonation, le système du français : description et modélisation*, Gap/Paris : Ophrys.

STARK, Elisabeth (1997). *Vorstellungsstrukturen und 'topic'-Markierung im Französischen. Mit einem Ausblick auf das Italienische*, Tübingen : Narr.

STARK, Elisabeth (1999). « Antéposition et marquage du thème (topic) dans les dialogues spontanés », Claude Guimier (éd.), *La thématisation dans les langues. Actes du colloque de Caen 1997*, Bern : Peter Lang, 337-358.

L'application du logiciel Praat dans l'analyse phonostylistique

1. Introduction

Lors des analyses phonétiques, on applique depuis longtemps des instruments variés, qui permettent de détecter jusqu'aux moindres différences phonétiques. Toutefois, ces appareils ont l'inconvénient de n'être accessibles qu'aux professionnels travaillant dans des laboratoires de phonétique, sans parler du caractère compliqué de leur application, qui exige une compétence très spécifique.

Au cours des dernières décennies, de nombreux logiciels d'analyse et de synthèse phonétiques ont été élaborés, dont CSL (*computerized speech lab*¹, logiciel qui analyse la parole), PDS (*profivox development system*, générateur et synthétiseur de la parole, v. Olaszy et al 2000) et Praat² (logiciel d'analyse de la parole). Le logiciel le plus répandu est Praat, il est utilisé par la plupart des phonéticiens.

Le but de cet article est de présenter l'application du logiciel Praat dans nos recherches phonostylistiques en cours. Ces dernières ont pour objectif d'analyser les propriétés prosodiques des allocutions du général de Gaulle, avec une attention particulière portée au débit de parole et à l'emploi des pauses.

L'article est divisé en trois parties majeures. Dans la Section 2, nous donnons un aperçu général des notions de phonostyle et de phonostylistique. La Section 3 est consacrée aux différentes méthodes appliquées dans les recherches phonostylistiques depuis la naissance de la phonostylistique jusqu'à l'élaboration de Praat. Dans les Sections 4 et 5, nous présentons le logiciel Praat et le rôle qu'il joue dans nos analyses. L'article se termine par une brève conclusion (Section 6).

2. Le phonostyle et la phonostylistique

Pour définir l'objet d'étude de la phonostylistique, il convient de préciser d'abord ce qu'est le phonostyle. Le style (langagier) est défini par Fagyal et Morel (1996 : 16) comme « l'effet produit par les variations systématiques des phénomènes langagiers ». Il se manifeste dans le choix des mots, des constructions syntaxiques, morphologiques et des traits phoniques. En observant les traits phoniques d'une variété stylistique, nous pouvons déterminer les paramètres d'un phonostyle. Au sens classique, le phonostyle est « le résultat d'un choix volontaire et conscient » (Fagyal et Morel 1996 : 16) qui a un effet sur l'interlocuteur. À l'heure actuelle, nous avons une vue globale sur les différents phonostyles, mais la notion de phonostyle est encore caractérisée par une multitude d'approches. Selon Fónagy (1977, cité par Fagyal et Morel 1996), le phonostyle est constitué exclusivement de signes conscients, employés délibérément par le locuteur, en fonction de sa profession, de son statut

¹ Voir : <https://www.semanticscholar.org/topic/Computerized-Speech-Lab/593851>

² Voir : <https://www.fon.hum.uva.nl/praat/>

social ou de la situation. D'un autre côté, pour Léon (1971, cité par Fagyal et Morel 1996), les signes inconscients, qui reflètent par exemple le sexe, l'origine ou l'âge, contribuent aussi au phonostyle d'un individu.

La phonostylistique étudie les phénomènes sonores qui déterminent un style. Son domaine d'étude porte sur les productions verbales variées qui apparaissent dans la vie ordinaire, socio-professionnelle ou artistique (Fagyal et Morel 1996). Elle ne s'intéresse pas à l'intention du locuteur mais à l'effet produit chez le récepteur.

La variabilité des signes et des phénomènes phonostylistiques peut conduire à des variations phonostylistiques. Certaines variations sont fondées avant tout sur des signes inconscients appelés indices, comme la variation individuelle, régionale ou émotive. D'autres supposent l'emploi de signes conscients appelés signaux, c'est le cas par exemple de la variation situationnelle. Le concept de la variation situationnelle est basé sur l'observation qu'un même locuteur est capable de parler de manières différentes en fonction de la situation donnée. Dans cette étude, nous nous concentrerons sur la variation situationnelle et, plus particulièrement, sur le discours politique.

Les phonostyles sont analysés à travers différents paramètres phonostylistiques, c'est la méthodologie généralement acceptée en phonostylistique. L'idée de base est que les différentes situations donnent lieu à différents genres de discours, comme la conversation, l'interview ou le débat. Chacun de ces genres de discours est caractérisé par un phonostyle particulier, qui se manifeste sous forme de paramètres phonostylistiques. En étudiant ces paramètres, les phonostylistes observent l'occurrence statistique des phénomènes phoniques qui leur sont associés, pour identifier les traits phonostylistiques constitutifs des productions verbales en question. À partir des résultats obtenus, ils peuvent comparer deux ou plusieurs productions verbales relevant d'un même genre de discours. Il est également possible de comparer les paramètres phonostylistiques de genres de discours différents (par exemple ceux du débat et de l'allocution).

Les paramètres phonostylistiques peuvent relever de n'importe quel domaine de la phonétique. Bardiaux (2010) étudie avant tout les paramètres prosodiques. Elle les range en trois types : paramètres temporels, mélodiques et proéminents. Les paramètres temporels comprennent les variables qui portent sur la quantité des unités que le locuteur prononce (le taux d'articulation ou temps de parole articulé avec ou sans les silences), ainsi que sur la vitesse à laquelle il les prononce (le débit de la parole, avec ou sans la prise en compte des pauses). Les paramètres mélodiques sont les variables qui indiquent la fréquence moyenne (le fait de parler haut ou bas), l'étendue du registre (ton monotone ou expressif) et l'agitation mélodique (voix monocorde ou chantante). Les paramètres de proéminence concernent l'accentuation, le nombre et la position des accents.

En dehors des paramètres prosodiques, les paramètres phonostylistiques englobent d'autres paramètres appelés par Léon (1993) des unités morphonologiques : ce sont la réalisation, la chute et la distribution des « e » caducs, la réalisation des liaisons facultatives et celle des liaisons « fautives ».

3. Méthodes anciennes

Avant le XX^e siècle, les linguistes disposaient de très peu d'instruments pour étudier les variations phonétiques. Jules Gilliéron et Edmond Edmont, figures illustres de l'étude de la variation régionale à la fin du XIX^e siècle, interrogeaient sur place les habitants des différentes régions. Ils notaient manuellement la prononciation des gens pour les analyser ensuite.

Durant les années 1890, les études des variations phonétiques de la langue française prennent un nouvel élan grâce aux recherches réalisées par l'abbé Pierre Rousselot, qui élabore un appareil capable d'enregistrer et de visualiser la prononciation. Malgré la qualité relativement faible des enregistrements, sa méthode instrumentale a un grand avantage face aux méthodes précédentes : alors que les observations de Gilliéron et d'Edmont sont fondées sur leur perception plus ou moins subjective, l'appareil de Rousselot conserve la parole du locuteur d'une manière objective.

Au XX^e siècle, les méthodes de recherche se développent plus intensément en France et dans le monde entier. En 1913, Ferdinand Brunot et Charles Bruneau, qui appliquent la méthode de Rousselot et utilisent un phonographe, préparent des phonogrammes qui leur permettent de prendre en considération non seulement l'origine géographique des locuteurs, mais aussi leur âge et leur sexe. Leur activité scientifique contribue à la publication de nouveaux atlas linguistiques et à la rectification d'atlas linguistiques déjà existants.

Au siècle dernier, de nombreuses nouvelles méthodes et de nouveaux instruments de phonétique expérimentale ont été mis en place au service de la phonostylistique, comme la *cinéradiographie* (enregistrement aux rayons X de la cavité buccale en mouvement pendant la parole), le *kymographe* (ancêtre de l'oscillographe, capable de noter la durée, la mélodie et l'intensité des syllabes et des sons) ou le *spectrographe* (qui sert à mesurer les variations de fréquence par rapport à la durée et à l'intensité).

Les représentants les plus illustres de la phonostylistique française du XX^e siècle sont Ivan Fónagy et Pierre Léon. Dans son ouvrage intitulé *La vive voix* (Fónagy 1983), Ivan Fónagy étudie le style vocal à l'aide de la phonétique expérimentale et de la psychanalyse. Quant à Pierre Léon, son principal mérite est d'avoir offert un vaste panorama des différents aspects de l'expressivité phonique dans son livre intitulé *Précis de phonostylistique* (Léon 1993).

4. Le logiciel Praat et son emploi dans les recherches phonostylistiques

Dans l'évolution des outils phonétiques, un tournant décisif est marqué par l'apparition des logiciels d'analyse, de synthèse et de manipulation des sons vers la fin du XX^e siècle. De nos jours, la plupart des phonéticiens utilisent le logiciel Praat. C'est un logiciel gratuit, relativement facile d'usage, qui a des fonctions multiples.

Il a été inventé et développé par Paul Boersma et David Weenink en 1991. Ce logiciel sert à la manipulation et à l'analyse des sons : il est capable d'enregistrer

des sons, de mesurer et de segmenter temporellement la durée de l’énonciation, d’annoter les fichiers sonores et de traiter les paramètres prosodiques.

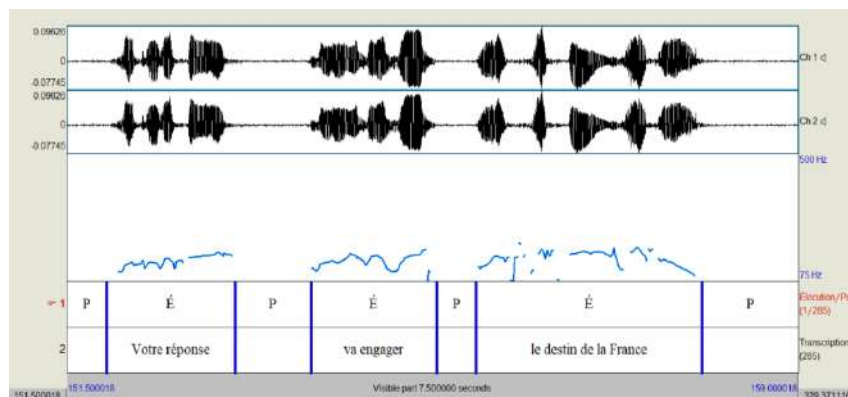


Figure 1 : illustration du fonctionnement du logiciel Praat

La Figure 1 illustre le fonctionnement du logiciel Praat. Dans les zones d’en haut se trouvent les bandes/ondes sonores avec les oscillogrammes. Dans la section du milieu, on peut visualiser les courbes intonatoires (cette section est optionnelle, elle peut aussi servir à représenter l’intensité ou les formants, sous forme de spectrogramme). Enfin, les zones inférieures montrent le résultat du procédé d’annotation : dans la première, on peut voir la segmentation des énonciations (notée par É) et des pauses (notée par P) alors que plus bas se trouve la transcription graphique (ou phonétique) des séquences d’énonciations.

Depuis 1991, de nombreuses études appliquent le logiciel Praat, entre autres dans les recherches phonostylistiques des discours politiques. Nous présentons brièvement deux de ces recherches.

La première étude est celle d’Alice Bardiaux. Dans un article publié en 2010 (Bardiaux 2010), elle cherche entre autres à déterminer, sur la base d’un corpus annoté, dans quelle mesure la parole politique publique peut être considérée comme ayant un phonostyle spécifique. Elle examine la parole de quatre hommes politiques (François Bayrou, Olivier Besancenot, Philippe de Villiers, Nicolas Sarkozy) : deux discours relevant de deux genres différents (allocution et débat) prononcés par chacun des hommes politiques. À l’aide du logiciel Praat, Bardiaux réalise une analyse statistique des paramètres horizontaux de ces seize discours politiques : le débit de parole, le débit d’articulation et le taux d’articulation, ainsi que la densité accentuelle. Elle confronte les valeurs moyennes obtenues à celles d’autres genres de discours comme le journal parlé, la conférence universitaire, le récit conversationnel et la lecture. Ses analyses lui permettent de constater que la parole politique se caractérise par une certaine homogénéité, d’où la conclusion que la parole politique constitue en effet un phonostyle particulier.

La deuxième étude est une recherche plus récente, publiée par Fabrice Hirsch et ses collègues en 2016 (Hirsch et coll. 2016). Leurs recherches se fondent sur l'observation de Duez (1999, 2003) selon laquelle la parole d'une femme politique ou d'un homme politique relève de toute une série de genres de discours différents (« entretien amical », « entretien politique », « discours politique »), dans lesquels la parole du locuteur est caractérisée par des traits prosodiques spécifiques. Par ailleurs, Duez (1999) a établi un rapport entre le rythme de la parole politique et le statut politique du locuteur (le fait qu'il est au pouvoir ou dans l'opposition). Les recherches de Hirsch et ces collaborateurs avaient pour objectif d'examiner si les observations de Duez (1999, 2003) sont d'actualité de nos jours. Ils ont établi deux hypothèses : 1) le rythme de la parole est en rapport avec la situation de communication donnée ; 2) le rythme de la parole dépend davantage du sujet de l'énonciation que de la position de l'énonciateur par rapport au pouvoir. Ils analysent cinq discours de François Hollande : deux débats, deux allocutions et un genre intermédiaire, un discours de meeting. Ils appliquent le logiciel Praat pour mesurer et comparer les caractéristiques prosodiques des discours, comme le nombre moyen des syllabes dans les séquences sonores, le débit de parole, la durée moyenne des pauses, le taux des pauses et celui des séquences sonores.

En ce qui concerne leur premier objectif, leurs analyses confirment l'hypothèse de Duez (2003) : en effet, chez François Hollande, certains paramètres prosodiques (proportion des pauses, la durée d'énonciation) varient en fonction de la situation donnée et il y a des différences prosodiques significatives entre les débats et les discours (incluant les allocutions et le discours du meeting). Pour ce qui est de la vitesse d'articulation, qui ne prend en compte que les séquences sonores, les résultats sont comparables pour les deux types de situations ; par contre, les vitesses d'élocutions, qui prennent en considération les pauses aussi, montrent une différence significative entre les discours et les débats. On peut en déduire que les différences prosodiques entre les deux types de situations sont dues aux différences de fréquence et de durée des pauses. Sur la base des fonctions discursives des pauses, Hirsch et ses collègues ont identifié quatre types de pauses dans les productions verbales étudiées : la plupart des pauses étaient des pauses démarcatives dans chacun des deux genres de discours ; les débats contenaient une plus grande proportion de pauses d'hésitation, car dans ce cas la parole n'est pas organisée par avance. Une petite partie des pauses avaient pour fonction de mettre en relief une idée. Enfin, les débats comportaient un petit nombre de pauses démarcatives décalées (qui servent à empêcher les interlocuteurs de prendre la parole) ; celles-ci sont absentes dans les discours pour la simple raison que le locuteur n'a pas d'interlocuteurs. Comme Hirsch et ses collaborateurs l'expliquent, dans les discours, la fonction dominante des pauses relève de la structuration de l'allocution. Ces pauses sont plus nombreuses et plus longues que dans les débats.

En ce qui concerne leur deuxième hypothèse, selon laquelle le débit de parole du discours politique serait en rapport avec le thème de la parole plutôt qu'avec la situation du locuteur par rapport au pouvoir, leurs résultats ne confirment pas ceux de Duez (1999). Leurs calculs montrent en effet que les vitesses d'articulation, de même que les vitesses d'élocution sont très similaires dans les trois discours. Toute-

fois, Hirsch et ses collaborateurs ont trouvé que le thème du discours avait une influence possible sur la proportion, la durée et la variété des pauses : le discours d’un président du pouvoir peut également être caractérisé par des pauses relativement brèves au cas où l’énonciateur appliquerait un ton offensif pour défendre certaines valeurs. De l’autre côté, le discours d’un candidat au pouvoir peut contenir des pauses longues lorsqu’il s’adresse à un public dont il a déjà gagné le soutien.

5. Étude phonostylistique d’une allocution de Charles de Gaulle

Dans nos recherches phonostylistiques, nous avons également appliqué le logiciel Praat (Kónya 2020). La base de notre étude était l’article de Danielle Duez (Duez 1999)³ dans lequel elle étudie entre autres le débit de parole et les pauses dans les élocutions de quatre hommes politiques français (Alain Krivine, Georges Pompidou, François Mitterrand et Jean-Jacques Servan-Schreiber). Elle prend en considération les paramètres suivants : le temps de pause moyenne de la parole, la durée moyenne des pauses et la fréquence de pauses.

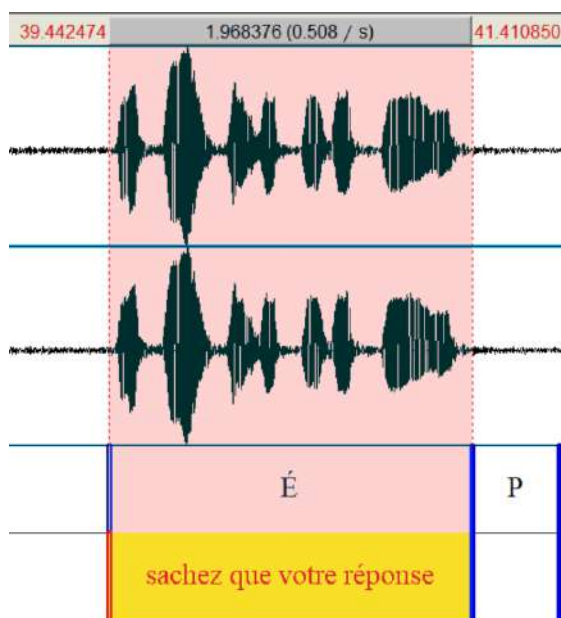


Figure 2 : Exemple pour la mesure de la durée d’une séquence sonore

³ L’article ne mentionne pas si Duez a appliqué le logiciel Praat, ce qui nous mène à supposer que ses analyses ont été effectuées à l’aide des instruments du Laboratoire Parole et Langage de l’Université de Provence.

L'objectif principal de notre étude était de comparer le rythme et le débit de parole d'un discours public de Charles de Gaulle avec le rythme et le débit de parole moyens des discours publics prononcés par des hommes politiques français. Nous avons mesuré et analysé l'occurrence statistique des paramètres suivants : le débit de parole, le taux d'articulation et de pause, ainsi que les variations de durée et la distribution des pauses.

Avant de prendre les mesures, suivant la méthodologie décrite dans Bardiaux (2010) et Hirsch et al. (2016), nous avons procédé à des travaux préparatoires. D'abord, nous avons choisi un discours à analyser. Pour un choix optimal, il est important d'avoir une source fiable et de bonne qualité. Une de ces sources fiables est le site de l'institut National Audiovisuel d'où nous avons téléchargé le discours sur le référendum prononcé le 25 avril 1969. Ensuite, nous avons réalisé la transcription graphique du texte. Puis, ce fut le moment d'appliquer le logiciel Praat : nous avons édité le fichier sonore au moyen du logiciel et segmenté manuellement le texte en séquences sonores et en séquences silencieuses. Enfin, toujours en utilisant Praat, nous avons annoté le fichier à partir de la segmentation et de la transcription graphique.

Ces travaux préparatoires ont été suivis de procédés de mesure. La *Figure 2* représente la mesure d'une séquence sonore : dans Praat, il suffit de sélectionner l'intervalle que nous voulons observer, et l'analyse est affichée en quelques secondes (le résultat de l'analyse s'affiche dans la rubrique grise, en rouge). Nous avons mesuré les paramètres suivants : le temps total de la parole (436 214 ms), la durée de chaque séquence sonore, la durée de chaque pause⁴, le nombre des pauses (140) et le nombre des syllabes (865).

La tâche suivante a été de calculer certaines données à partir des paramètres mesurés :

- le taux d'articulation dans la parole,
- le taux de pause,
- le débit d'articulation,
- la fréquence des pauses,
- la durée moyenne des pauses,
- l'écart type de la durée des pauses⁵.

D'abord, nous avons divisé le temps total d'articulation par le temps total de la parole pour obtenir le taux d'articulation, c'est-à-dire le pourcentage du temps de parole articulée par rapport à la durée totale du discours ; le taux de pause, à son tour, a été calculé à partir du taux d'articulation. Ensuite, nous avons divisé le nombre des syllabes prononcées par le temps total d'articulation pour calculer le débit d'articulation, c'est-à-dire le nombre des syllabes prononcées par seconde. La fréquence des pauses est le résultat de la division du temps total d'articulation par le nombre de pauses, alors que la durée moyenne des pauses est le rapport du temps total de pause

⁴ Nous qualifions de pauses les séquences silencieuses qui dépassent les 200 ms.

⁵ La variabilité de la durée des pauses, c'est-à-dire leur écart de la durée moyenne des pauses.

et du nombre des pauses. Enfin, nous avons calculé l’écart type de la durée des pauses à l’aide d’Excel.

La durée moyenne des pauses est indispensable pour étudier la contribution des pauses au rythme de la parole. Toutefois, ce paramètre n’est pas suffisamment informatif, si l’on ne tient pas compte des variations de durée. Par conséquent, il est important d’examiner dans quelle mesure la durée des pauses particulières diffère du moyen. C’est l’écart type qui permet de mesurer ces différences. Plus l’écart type est élevé, plus la durée des pauses est variée dans un discours.

Paramètres prosodiques	Allocution de Charles de Gaulle	Valeurs moyennes du discours politique (sur la base des données de Duez, 1999)
Taux d’articulation	62,55%	63,4%
Taux de pause	37,45%	36,6%
Débit d’articulation	3,16 syllabes/seconde	5,1 syllabes/seconde
Fréquence des pauses	Toutes les 1935 ms	Toutes les 1315,5 ms
Durée moyenne des pauses	1162 ms	780,5 ms
Écart type de la durée moyenne des pauses	575 ms	

Figure 3 : Traits prosodiques de l’allocution de Charles de Gaulle comparés avec les valeurs moyennes du discours politique de Duez, 1999.

La Figure 3 représente les résultats de nos investigations. Ils sont confrontés aux valeurs moyennes des paramètres concernés du discours politique, obtenues sur la base des observations de Duez (1999).

D’abord, on voit que le taux d’articulation et le taux de pause sont similaires aux valeurs moyennes respectives calculées à partir des données de Duez. Si l’on ne tient pas compte des autres paramètres, on peut avoir l’impression que la parole de Charles de Gaulle ne diffère pas de la moyenne. Toutefois, un écart considérable peut être observé dans le débit d’articulation par rapport aux valeurs de référence. Même si on exclut les pauses, de Gaulle parle beaucoup plus lentement que la moyenne. À ce débit lent s’ajoute une fréquence des pauses bien inférieure à la moyenne. La conséquence de cette fréquence peu élevée des pauses est que la durée

moyenne des pauses est beaucoup plus longue chez de Gaulle que la durée moyenne des discours politiques. Il faut noter cependant que la durée moyenne des pauses ne dit rien sur la variabilité de cette durée, c'est la raison pour laquelle nous avons également calculé l'écart type des pauses. Dans cette allocution du général de Gaulle, l'écart type de la durée des pauses est très élevé, ce qui indique que la durée des pauses employées par de Gaulle est très variée. Cette variabilité des pauses est un composant important du le phonostyle de Charles de Gaulle.

En somme, les résultats de nos analyses montrent que l'élocution examinée de Charles de Gaulle montre des différences prosodiques significatives par rapport aux propriétés prosodiques du discours politique moyen, tel qu'il a été défini sur la base des investigations de Duez (1999). Ces observations se fondent sur nos analyses effectuées avec le logiciel Praat.

6. Conclusion

L'objectif de cet article était de présenter l'application du logiciel Praat dans l'analyse phonostylistique. Nos expériences montrent que le logiciel Praat est un bon exemple de la coopération efficace entre l'homme et la machine. Avec ce logiciel, il est possible de réaliser des analyses phonétiques rapidement et avec une grande précision. À côté des analyses acoustiques de Praat, nous pouvons également profiter des possibilités de visualisation de certains phénomènes prosodiques, comme l'intonation. Enfin, comme il s'agit d'un logiciel de haut niveau, doté d'une objectivité qu'un être humain ne pourrait jamais atteindre sans les machines, la coopération de l'homme et de la machine permet de vérifier doublement les observations.

UNIVERSITÉ DE SZEGED
étudiante de master
k.petra2214@gmail.com

BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires

DE GAULLE, Charles (1969). *Discours du 25 avril 1969* sur le site officiel de l'Institut National Audiovisuel, [En ligne] <https://fresques.ina.fr/de-gaulle/fiche-media/Gaulle00134/discours-du-25-avril-1969.html>. Consulté et téléchargé le 18 novembre 2018.

BOERSMA, Paul et David, WEENINK (2018). *Praat: doing phonetics by computer* [logiciel]. Version 6.0.37, [En ligne] <http://www.praat.org/>. Téléchargé le 20 mai 2019.

Sources secondaires

BARDIAUX, Alice (2010). « Comment parlent les hommes politiques ? Analyse prosodique de la parole politique publique : de la variation stylistique à la variation individuelle », *Recherches en Communication*, Vol. 32, 207-223, [En ligne] <https://ojs.uclouvain.be/index.php/rec/issue/view/3633>. Consulté le 23 juillet 2021.

DUEZ, Danielle (1999). « La fonction symbolique des pauses dans la parole de l'homme politique », *Faits de langues*, n° 13, 91-97, [En ligne] https://www.persee.fr/doc/flang_1244-5460_1999_num_7_13_1242. Consulté le 23 juillet 2021.

DUEZ, Danielle (2003). « Le pouvoir du silence et le silence du pouvoir : Comment interpréter le discours politique ? », *MédiaMorphoses*, n° 7, 77-82, [En ligne] <http://documents.irevues.inist.fr/handle/2042/23190>. Consulté le 23 juillet 2021.

FAGYAL, Zsuzsanna, Mary-Annick MOREL (1996). « Phonostylistique : étude du style dans la parole », *L'information grammaticale*, Vol. 70, 16-20.

FÓNAGY, Ivan (1977). « Le statut de la phonostylistique », *Phonetica*, Vol. 34, 11-18.

FÓNAGY, Ivan (1983). *La vive voix : essais de psycho-phonétique* Paris : Payot.

HIRSCH, Fabrice, Fabrice, MARSAC, Ivana, DIDIRKOVA, Marion, BECHET et Mohamed, BEN MESSAOUD (2016). « Spécificités du rythme de la parole politique. Le cas de François Hollande. », *Romanica Wratislaviensia* n°63, 145-155, [En ligne] <https://wuwr.pl/rwr/article/view/3866/3730>. Consulté le 23 juillet 2021.

KÓNYA, Petra (2020). « Analyse de propriétés prosodiques du discours politique dans une allocution de Charles de Gaulle », Mémoire de maîtrise, Université de Szeged.

LÉON, Pierre Roger (1971). *Essais de phonostylistique*. Collection « Studia Phonetica », 4, Montréal-Paris-Bruxelles : Didier.

LÉON, Pierre Roger (1993). *Précis de phonostylistique : parole et expressivité*, Paris : Nathan Université.

OLASZY, Gábor, Géza, NÉMETH, Péter, OLASZI et Géza, KISS (2000). « Profivox—A Hungarian Text-to-Speech System for Telecommunications Applications », *International Journal of Speech Technology*, Vol. 3, 201-215.

Robotisation du traducteur par TAO interposée

1. Introduction

Par *robotisation*, j'entends le processus induit par la technologie censée accélérer, faciliter et rendre plus efficace et productif le travail du traducteur, au cours duquel le traducteur professionnel risque de se rapprocher de l'état d'un robot de traduction. Les technologies mises à profit dans le domaine de la traduction relèvent fondamentalement de deux types : 1. la traduction automatique (TA) et 2. les outils de traduction assistée par ordinateur (TAO). Alors que la TA est basée sur l'intelligence artificielle et a vocation à remplacer à terme le traducteur en chair et en os (ex. DeepL), les TAO constituent des supports ayant comme mission d'assurer l'intégrité des gros projets de traduction technique, entre autres en matière de cohérence terminologique, d'accélérer le processus de traduction et, par là, d'accroître sa productivité et son rendement. Si, selon un rapport sur la situation de l'industrie de la traduction en Europe (EUATC, ELIA, FIT Europe, GALA 2020), la traduction automatique connaît une expansion remarquable, les outils TAO continuent à se tailler une part importante du marché.

Les textes qui se prêtent à la traduction au moyen d'un outil TA ou TAO sont de toute évidence des textes techniques, caractérisés par une densité importante de termes techniques, une répétitivité insigne, l'absence de sens subjectifs/pragmatiques, et dans le cas de certains genres (à titre d'exemple, celui des normes juridiques), par la présence de formules/phrases-types arrêtés une fois pour toutes. L'écra-sante majorité des textes à traduire chaque jour de par le monde est constituée par ces types de textes, à l'encontre des textes littéraires, d'où la nécessité absolue de recourir à des outils de traduction pour pouvoir gérer cet afflux faramineux.

Alors que les développeurs et distributeurs de TAO insistent sur les qualités et avantages des outils TAO (SDL Trados 2020, memoQ 2020), cette contribution se propose de jeter un coup d'œil sur le revers de la médaille ; elle vise à présenter l'impact de ceux-ci sur les compétences et savoir-faire de l'être humain, à cerner le comment et le pourquoi des éventuelles retombées négatives des TAO.

2. Brève présentation des TAO

Les divers outils TAO comprennent une large gamme de fonctionnalités différentes, leur dénominateur commun étant la présence d'une mémoire de traduction (MT) et d'un extracteur terminologique. Certains intègrent jusqu'à la traduction automatique (SDL Trados Studio, memoQ). L'extracteur terminologique permet aux traducteurs de dresser des glossaires techniques bilingues dans tel ou tel domaine : dans le cas de textes volumineux, en règle générale répartis parmi plusieurs traducteurs, ces glossaires partagés contribuent à la cohérence terminologique du projet.

Les mémoires de traduction (MT) sont de deux genres : 1. la MT de référence, qui est une base de données, contenant déjà des textes parallèles antérieurs, notamment des segments des textes sources, appelés *unités de traduction* (des phrases ou des segments de phrases), ainsi que les équivalents de ceux-ci dans la langue cible et 2. la MT active/de travail, qui est la mémoire dans laquelle travaille le traducteur. Celui-ci commence son projet par la segmentation de son texte source qu'il va aligner, soit utiliser des segments de textes déjà traduits qui présentent un certain degré de similitude avec ceux du texte sur lequel il est en train de travailler. Le pourcentage de concordance des segments sources et des segments cibles peut être fixé d'avance. Si le traducteur est chargé d'ordinaire de textes relevant du même domaine et du même genre, les concordances à 100% ne seront pas rares. De quelque pourcentage de concordance qu'il s'agisse, le traducteur aura/aurait à effectuer un travail de relecture, le conditionnel valant surtout pour les concordances à 100% : en effet, sous la pression des délais courts et/ou en raison de la politique des bureaux de traduction aux tarifs de traduction inversement proportionnels aux pourcentages de la concordance, la tentation est grande de se contenter du procédé de copier-coller, sans vérification aucune de l'unité de traduction proposée. Lors de la relecture, le traducteur peut rejeter tout ou partie de l'unité de traduction offerte, la compléter, y apporter des modifications, changer l'ordre des mots en fonction du contexte. Les nouvelles versions seront enregistrées dans la MT de référence pour la fois suivante. Le traducteur a donc aujourd'hui une mission de post-édition de plus en plus importante.

3. Visée et méthodologie de la recherche

Mes propres expériences de traductrice professionnelle avec Trados Translator Workbench (TWB) m'ont amenée à m'interroger si les MT n'avaient/n'ont pas que des avantages (à l'encontre des allégations de leurs distributeurs), et si inconvénients y a, ceux-ci comprennent-ils la robotisation du traducteur ? Afin d'y répondre, j'ai conçu un questionnaire conséquent, qui se focalisait sur la traduction de textes juridiques européens. La population cible en était les agents des institutions européennes, ainsi que des traducteurs indépendants spécialisés dans ce domaine. Le questionnaire comportait 25 groupes de questions ouvertes subdivisées en questions particulières ou des QCM. Malgré l'investissement en termes de temps requis par sa longueur inhabituelle, 42 agents européens et 8 indépendants ont pris la peine de le remplir, ce qui laisse conclure à leurs réelles préoccupations relatives aux outils TAO.

Les nombreux objectifs du questionnaire peuvent se résumer comme ceci : quelle est l'attitude générale des professionnels envers le TWB et quel peut être l'impact direct ou indirect de son utilisation sur la qualité des textes traduits (voir aussi Ábrányi 2017).

Dans cette contribution, je me propose de ne relever que les facteurs susceptibles de conduire à la robotisation du traducteur. Ces facteurs sont à attribuer d'une part aux caractéristiques du matériel à traduire, de l'autre à celles de l'outil TAO lui-même.

4. Facteurs contribuant à la robotisation

4.1. Facteurs linguistiques

Les normes juridiques en général et les normes juridiques européennes en particulier se caractérisent par une forte répétitivité : elles ont une structure fixe (type de l'acte juridique, titre, préambule [visas et considérants], dispositif). Ces parties structurales sont introduites par des formules linguistiques immuables dans toutes les langues officielles, arrêtées une fois pour toutes par les juristes-linguistes. Ces formules toutes faites ayant été introduites dans les MT de référence, des concordances à 100% surgiront dans la mémoire active.

**(1a) RÈGLEMENT (UE) 2020/1684 DE LA COMMISSION
du 12 novembre 2020**

**modifiant l'annexe VI du règlement (CE) n° 1223/2009 du Parlement européen et
du Conseil relatif aux produits cosmétiques
(Texte présentant de l'intérêt pour l'EEE)**

LA COMMISSION EUROPÉENNE,
vu le traité sur le fonctionnement de l'Union européenne,
vu le règlement (CE) n° 1223/2009 du Parlement européen et du Conseil du 30 novembre 2009 relatif aux produits cosmétiques, et notamment son article 31, paragraphe 2,
considérant ce qui suit :
[...]
A ADOPTÉ LE PRÉSENT RÈGLEMENT :

**(1b) A BIZOTTSÁG (EU) 2020/1684 RENDELETE
(2020. november 12.)**

**a kozmetikai termékekről szóló 1223/2009/EK európai parlamenti és tanácsi
rendelet VI. mellékletének módosításáról
(EGT-vonatkozású szöveg)**

AZ EURÓPAI BIZOTTSÁG,
tekintettel az Európai Unió működéséről szóló szerződésre,
tekintettel a kozmetikai termékekről szóló, 2009. november 30-i 1223/2009/EK európai parlamenti és tanácsi rendeletre és különösen annak 31. cikke (2) bekezdésének negyedik albekezdésére,
mivel :
[...]
ELFOGADTA EZT A RENDELETET :

4.2. Facteurs juridiques

Les normes juridiques européennes ont leur propre cycle de vie, depuis les propositions ou projets d'actes juridiques, en passant par les divers amendements jusqu'à leur adoption, mise en œuvre et interprétation par la Cour. Or, lors des amendements s'imposent les citations littérales d'une version antérieure du texte, ou bien la Cour

se réfère à certaines parties d’actes juridiques dans ses motifs. Dans ces cas-là, il est interdit d’apporter une quelconque modification aux versions déjà traduites, stockées dans la mémoire de référence.

4.3. Facteurs TAO

Pour toutes ces raisons, les segments traduits et validés par les juristes-linguistes seront proposés par la MT avec une concordance à 100%, le traducteur étant tenu de les accepter. Une question (18.1) du questionnaire interrogeait les sujets pour savoir s’ils se souvenaient de cas où, pressés et au vu des concordances à 100%, ils n’avaient même pas lu le segment source, pour se contenter de copier-coller automatiquement la solution proposée par la MT. 60% des interrogés ont répondu par « oui, cela m’est déjà arrivé plusieurs fois », en motivant cette réponse par les formules linguistiques, les documents comparés (document antérieur et sa version modifiée), ainsi que par leur désintéressement financier. Cette pratique peut conduire à la mise en place d’un automatisme d’un certain genre, avec son corollaire de possibilité d’erreurs récurrentes (voir aussi Ábrányi 2017).

Les traducteurs ont également rapporté que les concordances à 100% les rendaient moins vigilants que s’ils avaient à traduire intégralement. Deux d’entre eux sont allés jusqu’à introduire la notion de « traduction passive », par laquelle ils entendaient que la traduction des normes juridiques avec les MT ressemblait plutôt à la relecture. Les réponses laissaient conclure à l’usure, voire à la passivation partielle des savoir-faire professionnels du traducteur suite à une routine fastidieuse, au recours permanent sur le long terme aux MT, ainsi qu’au fléchissement de l’attention.

Le marketing des TAO insiste sur un avantage des MT, qui serait l’accélération du processus suite au procédé de copier-coller, aboutissant à des gains financiers et en termes de temps. Aussi, me suis-je intéressée à l’appréciation de cette affirmation considérée comme étant une évidence. 48% des interrogés étaient d’avis que les MT accélèrent le processus, tandis que les autres 48% estimaient qu’elles l’accéléraient et le ralentissaient simultanément. L’accélération était dû selon 74% des interrogés aux formules toutes faites, mais sous l’angle de la robotisation du traducteur, sont pertinents les 14% de réponses consistant à dire que de cette manière, le traducteur n’avait pas à réfléchir à la syntaxe, à l’ordre des mots. Or, en cas de traduction depuis le français et l’anglais vers le hongrois, cette absence de réflexion, ce travail à la chaîne risque d’aboutir à des décalages en termes d’articulation actuelle de la phrase et de structure informationnelle du texte : en effet, dans deux contextes différents, la même phrase française peut requérir un ordre des mots différents que dans le hongrois selon la distribution thème-rhème.

Ces dernières notions constituent les mots clés de l’articulation actuelle de la phrase, le *thème* désignant la partie de la phrase contenant l’information (plus ou moins) connue ou supposée comme étant connue, alors que le terme technique *rhème* s’applique à la partie de la phrase où se situe l’information (plus ou moins) nouvelle (Klaudy 1987 : 26-27). La section thématique et la section rhématique sont séparées par une *frontière communicative* (Klaudy 2007 : 124), exprimée différemment à l’oral et à l’écrit : alors que la pause et l’intonation suffisent à l’oral, à l’écrit, cette frontière se manifeste par la réalisation syntaxique du rhème (Klaudy

2007 : 126). Si la section rhématique contient un *verbe fort* en hongrois (verbe précédé d'un préverbe ou tout verbe sans préverbe à contenu sémantique fort (comme les verbes négatifs, *hátráltatta*, *akadályozta*, etc.), tous les compléments figurant à gauche de ce verbe seront relégués à la section thématique. Si, par contre, elle contient un *verbe faible*, le syntagme nominal figurant à gauche de celui-ci fera partie du rhème et constituera un *pic rhématique*. Un *verbe faible* est tout verbe suivi de son préverbe, ainsi que tout verbe sans préverbe « à contenu sémantique faible », tels *okoz*, *vezet*, etc. (Klaudy 2007 : 127). Par conséquent, le traducteur professionnel devrait analyser chaque phrase du point de vue communicatif pour être à même de prendre une décision quant à l'ordre des mots approprié de telle ou telle phrase. J'ajouterai que le traducteur devrait tenir compte également de la nature des déterminants hongrois (article défini ou indéfini), intimement liée au type de conjugaison des verbes hongrois (conjugaison définie ou indéfinie), ainsi que du contexte de la phrase à traduire.

Bref, l'ordre des mots dans le hongrois est des plus compliqués du point de vue sémantico-pragmatique, par conséquent, les solutions offertes par les MT devraient à chaque fois être supervisées sous cet angle. Or, du moins dans le contexte des actes législatifs européens, il existe des cas où cette supervision est impossible, vu qu'il s'agit de formules inchangeables, reproduites à l'identique à des millions d'occurrences dans des normes juridiques dont la procédure de modification est extrêmement complexe et lente.

Les quelques exemples authentiques illustrent cette explication simplifiée, où je me sers des abréviations suivantes : St = section thématique, Sr = section rhématique, Pr = pic rhématique, # = frontière entre St et Sr

Formule inchangeable :

(2a) [St Conformément au principe de proportionnalité tel qu'énoncé audit article, le présent règlement] # [Sr n'excède pas ce qui est nécessaire pour atteindre ces objectifs.]

TWB 100% :

(2b) [St Az említett cikkben foglalt arányosság elvének megfelelően ez a rendelet] # ? [Sr nem lépi túl] [Pr ? az e célok eléréséhez szükséges mértéket.]

Le problème avec la phrase (2b) est que cette frontière devient floue ; s'il est syntaxiquement possible de mettre le COD hongrois à la fin de la phrase, du point de vue communicatif, le Pr ne se trouve pas à sa place requise. Là, il fallait tenir compte du fait que le préverbe se trouve obligatoirement après le verbe en raison de la négation.

Vu le caractère déjà figé de la formule susmentionnée, la traduction conforme à l'articulation actuelle de la phrase était impossible :

(2c) [St Az arányosság fenti cikkben megállapított elvével összhangban e rendelet] # [Sr [Pr az említett célkitűzések eléréséhez szükséges mértéket] nem haladja meg.]

La version hongroise offerte par la MT et la traduction conforme au contexte donné de la phrase suivante illustre l'importance de la place du Pr, et ceci, en raison de la présence du verbe modal *kell*. La phrase (3c) n'intègre même pas de Pr en raison de la présence d'un *verbe fort* :

(3a) [St Les matériels à risque spécifiés sont enlevés et détruits] # [Sr conformément à l'annexe V du présent règlement et au règlement (CE) n° 1774/2002.]

(3b) [St A különleges fertőzőési veszélyt jelentő anyagokat] # [Sr [Pr e rendelet V. mellékletével és az 1774/2002/EK rendelettel összhangban] kell eltávolítani és ártalmatlanítani.]

Solution conforme au contexte :

(3c) [St A különleges fertőzőési veszélyt jelentő anyagokat] # [Sr e rendelet V. mellékletével és az 1774/2002/EK rendelettel összhangban el kell távolítani, és ártalmatlanítani kell.]

Les phrases suivantes illustrent des cas inverses, soit des cas où la version hongroise offerte par la MT ne contenait pas de Pr, quand bien même le contexte le requérait :

(4a) [St The expenditure of the Agency shall include] # [Sr staff remuneration, administrative and infrastructure costs and operating expenses.]

(4b) [St Az Ügynökség kiadásai magukban foglalják] # [Sr a személyzet illetményét, az igazgatási és infrastrukturális költségeket, valamint a működési kiadásokat.]

Solution conforme au contexte :

(4c) [St Az Ügynökség kiadásai] # [Sr [Pr a személyzet illetményét, az igazgatási és infrastrukturális költségeket, valamint a működési kiadásokat] foglalják magukban.]

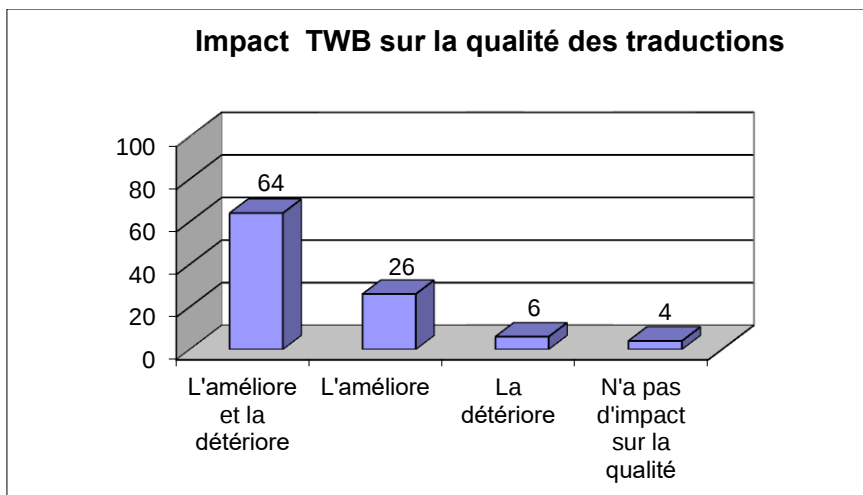
(5a) [St This Regulation] # [Sr *establishes* a framework for the protection and sustainable use of the stock of European eel of the species *Anguilla anguilla* in Community maritime waters, in coastal lagoons, in the estuaries, and in rivers and communicating inland waters of Member States that flow into the seas in ICES areas III, IV, VI, VII, VIII, IX or into the Mediterranean Sea or into the Black Sea.]

(5b) [St Ez a rendelet] # [Sr *megállapítja* az *Anguilla anguilla* fajhoz tartozó, a közösségi tengeri vizekben, a part menti lagúnákban, valamint a III., IV., VI., VII., VIII., IX. ICES-övezethez tartozó tengerekbe, a Földközi-tengerbe vagy a Fekete-tengerbe ömlő, a tagállamok területén lévő folyókban, azok torkolataiban, továbbá e folyókkal érintkező szárazföldi vizekben élő európai angolnaállomány védelmére és fenntartható felhasználására szolgáló keretrendszert.]

Solution conforme au contexte :

(5c) [St Ez a rendelet] # [Sr [Pr az Anguilla anguilla fajhoz tartozó, a közösségi tengeri vizekben, a part menti lagúnákban, valamint a III., IV., VI., VII., VIII., IX. ICES-övezethez tartozó tengerekbe, a Földközi-tengerbe vagy a Fekete-tengerbe ömlő, a tagállamok területén lévő folyókban, azok torkolataiban, továbbá e folyókkal érintkező szárazföldi vizekben élő európai angolnaállomány védelmére és fenntartható felhasználására szolgáló keretrendszer] *állapítja meg.*]

Le dernier groupe de questions cherchait à cerner le rapport entre la qualité des traductions et le recours au TWB.

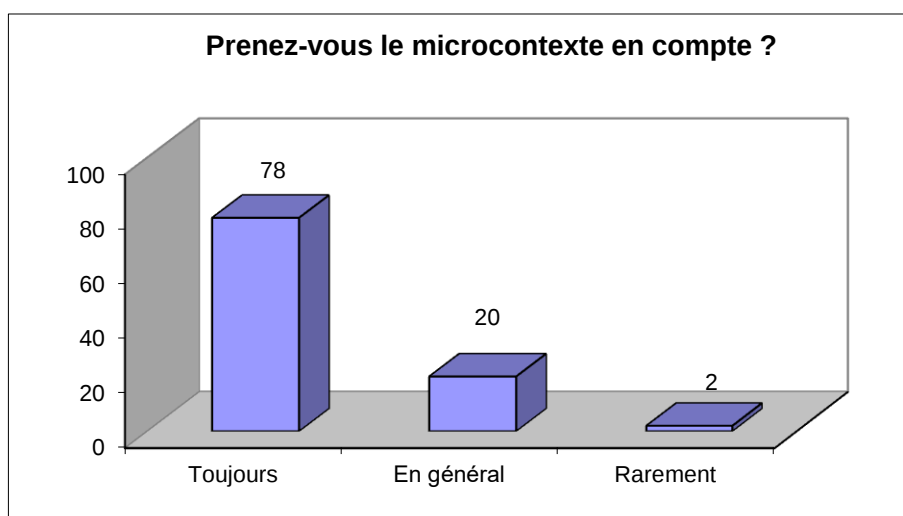


64% des interrogés étaient d'avis que cette TAO contribuait à la fois à l'amélioration et à la détérioration de la qualité. Les sous-questions visaient à en révéler les raisons. Pour ce qui est de l'amélioration, 82% et 80% des interrogés précisaient qu'elle était due à l'homogénéisation des parties répétitives et de la terminologie respectivement. Un traducteur a tenu à fournir une explication détaillée : « Le TWB serait susceptible de contribuer à l'amélioration de la qualité si nous ne le considérions que comme son nom l'indique : une TAO, un outil-appui et que si nous prenions toujours en compte ses défauts. En réalité, cet outil nous rend paresseux et/ou sous la pression des délais, nous sommes enclins à accepter les semi-solutions qu'il offre¹. » 6% des interrogés estimaient par contre que le TWB contribuait carrément à la détérioration de la qualité du texte cible, dont la moitié insistaient sur le fait que cette TAO déshabitait les traducteurs de raisonner texte, soit que le traitement routinier de segments de texte affaiblissait cette compétence de base pourtant indispensable.

¹ Citation en hongrois traduite par moi-même.

Il est significatif que 82% des interrogés étaient d'accord avec le constat selon lequel le recours au TWB contribuait à l'érosion de la créativité du traducteur. Un traducteur (expérimenté) a pris la peine d'ajouter la remarque suivante, qui fait état de la prise de conscience de l'auto-robotisation et de l'effort de contrecarrer celle-ci : « J'obligerais tous les traducteurs à traduire quelques pages chaque semaine, prises dans la presse quotidienne, et ceci, sans TAO aucune, et après coup, à lire sa traduction à haute voix². »

Une contre-tendance a été révélée par les réponses fournies à la question de savoir si les traducteurs tenaient compte du microcontexte, soit de la phrase précédant et suivant le segment à traduire : en effet, 78% des interrogés le faisaient toujours et 20% en général ; il restait tout de même 2% qui répondaient par « rarement ».



Tout un groupe de questions portait sur l'auto-relecture, et notamment sur la vérification du seul texte cible ; une sous-question cherchait à éclaircir si les traducteurs prenaient la peine jusqu'à la simplification de la syntaxe de la phrase hongroise au moyen de la substitution des subordonnées multiples par des participes ou des structures nominales ; autant de constructions typiques des normes juridiques hongroises authentiques. Les 58% de traducteurs qui vérifiaient toujours le texte cible et les 34% qui y procédaient en général ont priorisé leurs préférences parmi les onze critères possibles, depuis l'orthographe jusqu'à la ressemblance de l'ordre des mots du hongrois à celle de la phrase source. Or, dans cette liste en ordre décroissant de préférence, la simplification de la syntaxe de la phrase hongroise figurait en sixième position, ce qui laissait conclure à l'effort des traducteurs (expérimentés) de com-

² Citation en hongrois traduite par moi-même.

penser la robotisation et d'instiller de nouveau la créativité humaine dans le processus. Plusieurs d'entre eux sont allés jusqu'à ajouter des remarques personnelles sous ce chapitre, telle « [ces rares possibilités de créativité] sont les moments les plus exquis du boulot³ ».

5. Conclusion

En matière d'avantages du TWB, les interrogés étaient divisés : c'étaient surtout les traducteurs expérimentés qui faisaient part de leurs préoccupations, en estimant que cet outil technologique risquait de robotiser le processus à terme, de désaccoutumer le traducteur à raisonner et d'atrophier les savoir-faire requis pour la traduction, ainsi que la créativité et le raisonnement autonome. Les débutants se trouvaient être encore plus vulnérables en la matière, puisqu'ils devaient acquérir *simultanément* des compétences de traduction, s'approprier un énorme amas de règles contraignantes, relatives à la traduction des normes juridiques européennes et se débrouiller avec la technologie. Ce qui accroissait naturellement leur incertitude à bien des égards, aboutissant à l'absolutisation des mémoires de traduction, à l'affaiblissement de l'esprit critique envers les solutions proposées, et par là, à leur robotisation encore plus poussée.

Plus le traducteur était chevronné et disposait d'années d'expérience sans TAO, ainsi que de savoirs théoriques et méthodologiques en matière de traduction, plus il ressentait que la TAO était une contrainte. L'un d'entre eux s'est exprimé ainsi : « Le TWB risque de reprogrammer le cerveau du traducteur⁴ ». Si cette prise de conscience est de première importance, étant donné qu'elle peut pousser les traducteurs à la résistance délibérée à la robotisation par le biais de la recherche de stratégies contribuant à raisonner texte, même les traducteurs chevronnés estimaient qu'au vu des solutions toutes faites, ils risquaient de perdre de leur assurance concernant la signification contextuelle de telle unité de traduction, ce qui ne serait pourtant pas le cas sans TAO.

La traduction libre, se focalisant sur le contenu et le texte cible dérive donc vers la création de textes orientés sur le texte source. Elle se déplace au fur et à mesure vers la relecture et la post-édition. Ces constats sont cohérents avec les conclusions de Drugan (2014) et de Biau-Gil et Pym (2006).

UNIVERSITÉ DE SZEGED
maître assistante
ifarkas59@gmail.com

³ Citation en hongrois traduite par moi-même.

⁴ Citation en hongrois traduite par moi-même.

BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires

RÈGLEMENT (UE) 2020/1684 DE LA COMMISSION du 12 novembre 2020, Numéro CELEX : 32020R1684, [En ligne] <http://data.europa.eu/eli/reg/2020/1684/oj>. Consulté le 20 novembre 2020.

RÈGLEMENT (UE) 2018/848 DU PARLEMENT EUROPÉEN ET DU CONSEIL du 30 mai 2018, Numéro CELEX : 32018R0848, [En ligne] <http://data.europa.eu/eli/reg/2018/848/oj>. Consulté le 20 novembre 2020.

Proposition de RÈGLEMENT DU PARLEMENT EUROPÉEN ET DU CONSEIL modifiant le règlement (CE) n° 999/2001 fixant les règles pour la prévention, le contrôle et l'éradication de certaines encéphalopathies spongiformes transmissibles, Numéro CELEX : 52004PC0775, [En ligne] <http://data.europa.eu/eli/reg/2001/999/oj>. Consulté le 20 novembre 2020.

Références bibliographiques

ÁBRÁNYI, Henrietta (2018). *A fordítási környezetek hatása a fordított szöveg minőségére*, Thèse de doctorat, ELTE, [En ligne] <http://hdl.handle.net/10831/32524> Consulté le 18 novembre 2020.

BIAU-GIL, José Ramón et Anthony PYM (2006). « Technology and translation (a pedagogical overview) », in Anthony Pym, Alexander, Perestrenko, Bram Starink (eds.), *Translation Technology and its Teaching*, Tarragona : Intercultural Studies Group, Universitat Rovira i Virgili, 5-19.

DOHERTY, Stephen (2016). « The Impact of Translation Technologies on the Process and Product of Translation », *International Journal of Communication*, n°10, 947-969, [En ligne] <https://ijoc.org/index.php/ijoc/article/view/3499/1573>. Consulté le 28 novembre 2020.

DRUGAN, Joanna (2014). « Top-down or bottom-up : what do industry approaches to translation quality mean for effective integration of standards and tools ? », *Translating and the Computer*, 36, 109-117, [En ligne] <https://ueaeprints.uea.ac.uk/id/eprint/51473>. Consulté le 16 août 2021.

European Language Industry Survey (2020). Bruxelles : Commission européenne, [En ligne], https://ec.europa.eu/info/sites/default/files/2020_language_industry_survey_report.pdf. Consulté le 20 novembre 2020.

FARKAS, Ildikó (2009). « Con-Trados ? Avagy az uniós fordítók körében végzett felmérés tanulságai », *Fordítástudomány*, XI, n° 1, 36-84, [En ligne] <https://www.forditastudomany.hu/>

epa.hu/04100/04125/00009/pdf/EPA04125forditastudomány20091036-083.pdf.
Consulté le 18 novembre 2020.

KLAUDY, Kinga (1987). *Fordítás és aktuális tagolás*, Budapest : Akadémiai Kiadó.

KLAUDY, Kinga (2007). *Nyelv és fordítás*, Budapest : Tinta Könyvkiadó.

memoQ (2020). [En ligne] <https://www.memoq.com/>. Consulté le 28 novembre 2020.

PYM, Anthony (2001). « Nyelvpolitikai és fordításelméleti kérdések az Európai Unióban » ?, *Fordítástudomány*, III, n° 2, 5-21, [En ligne] https://www.epa.hu/04100/04125/00038/pdf/EPA04125_forditastudomany_2001_2_005-020.pdf. Consulté le 18 août 2021.

SDL Trados (2020). [En ligne] <https://www.trados.com/>. Consulté le 28 novembre 2020.

Humains et machines dans la chanson française de Boris Vian à Renaud

Les hommes, les machines et les linguistes

La linguistique informatique semble un domaine particulièrement intéressant du point de vue de la relation entre homme et machine. Pour un non-générativiste comme l'auteur de ce travail (et peut-être même pour un générativiste), avec cette capacité de générer des phrases inédites, la grammaire générative pourrait aussi permettre de s'associer à une machine extrêmement puissante et efficace (Dubois et coll. 1989 : 226-228).

En sociolinguistique, voire en argotologie, ce ne sont pas non plus les sujets qui manquent : pour n'en évoquer que quelques-uns, citons ici l'influence de l'ordinateur ou du smartphone sur le langage, sur l'écriture ou sur l'argot... Pourtant, tout en étant sociolinguiste et argotologue, nous allons suivre, dans ce travail, une autre démarche : à mi-chemin entre littérature populaire et recherches linguistiques visant les phénomènes langagiers non standard, nous nous intéresserons au contexte et aux circonstances de l'apparition de machines dans les chansons d'auteurs-interprètes majeurs comme Boris Vian, Renaud ou Jacques Higelin, ce qui nous permettra de parcourir un peu plus de trente ans entre le milieu des années 1950 et 1980 et de nous interroger non seulement sur les liens entre les chanteurs nommés plus haut et certaines machines, mais aussi sur leur relation avec leur temps.

Chanson et littérature populaire

Bien que les avis soient naturellement partagés, depuis le prix Nobel de Bob Dylan¹, la question ne se pose plus (de la même manière) de savoir si les auteurs de chansons font partie de la littérature. Nous lisons en quatrième de couverture du dictionnaire Brassens de Garitte (2017) que selon Gabriel García Márquez, Georges Brassens était le meilleur poète français de son temps. Et ce malgré le fait que Brassens « n'a cessé de rêver poésie tout en martelant qu'il n'écrivait que des chansons » (Perraud 2001 : 74).

Dans ce travail, nous parlerons peu de Brassens qui ne s'intéressait pas aux machines. Le dictionnaire Brassens mentionné plus haut ne contient que l'entrée *machinal* entre *machin* et *madone* (Garitte 2017 : 192), le mot *machine* y est absent. Un extrait d'interview permet, à notre sens, d'éclaircir assez bien la position du chanteur quant aux machines : « Je ne trouve pas ça étonnant qu'on aille dans la Lune. Je m'en fous. Je ne tiens pas à ce qu'on aille dans la Lune. Sauf avec Jules

¹ Par exemple *France Culture* (2016).

Verne. Avec Jules Verne oui, je trouve ça marrant². » À notre grand regret, ce n'est donc pas avec Brassens qu'on partira à la recherche des machines.

Boris Vian et la complainte du progrès

Chanteur et auteur de chansons célèbres (et parfois interdites, comme *Le déserteur*) ainsi que de certains des premiers rock-and-roll en langue française (Arnaud 1966 : 187), trompettiste de jazz, traducteur de romans policiers et auteur sous un faux nom de polars à scandale... mais aussi candidat à un des prix littéraires les plus prestigieux en France et écrivain estimé par Sartre, Queneau ou Camus, Boris Vian (1920-1959) constitue un lien idéal entre littérature (populaire) et chansons (Maár et coll. 2011 : 789). En tant qu'ingénieur formé à l'École centrale, il s'intéresse beaucoup plus aux inventions et aux machines que Brassens, avec qui il partage néanmoins l'amour du jazz. Vian était inventeur de machines imaginaires³, comme nous le verrons par la suite. En réfléchissant à la relation entre homme et machine, nous avons presque tout de suite pensé à sa chanson *Complainte du progrès* (1955), dont le texte constitue un bel exemple de l'humour noir et de l'inventivité lexicale tellement caractéristiques de Boris Vian.

Les paroles de la chanson racontent la nouvelle mode de faire la cour en offrant au « cher ange » toute une série d'inventions réelles ou imaginaires qui peuvent rendre la vie heureuse, et qui permettent aussi de se venger (en se gardant tout) à la fin d'une liaison (Vian 1966 : 84-86). Voilà les machines⁴ énumérées dans la *Complainte du progrès* :

- | | |
|---|---------------------------|
| • <i>Frigidaire</i> | • <i>Repasse-limaces</i> |
| • <i>Joli scooter</i> | • <i>Chasse-filou</i> |
| • <i>Atomixer</i> | • <i>Ratatine-ordures</i> |
| • <i>Cuisinière avec un four en verre</i> | • <i>Coupe-friture</i> |
| • <i>Tourniquette pour fair' la vinaigrette</i> | • <i>Efface poussière</i> |
| • <i>Bel aérateur pour bouffer les odeurs</i> | • <i>Chauffe-savates</i> |
| • <i>Draps qui chauffent</i> | • <i>Canon à patates</i> |
| • <i>Pistolet à gaufres</i> | • <i>Éventre-tomates</i> |
| • <i>Avion pour deux</i> | • <i>Écorche-poulet</i> |
| • <i>Cire-godasses</i> | |

La liste comprend également des objets qui existaient bel et bien à l'époque comme *frigidaire*, *cuisinière* ou, dans un registre moins habituel, *avion pour deux*, tandis qu'une grande partie semble sortir tout droit de l'imagination de Boris Vian : *atomixer*⁵, *pistolet à gaufres*, *cire-godasses*, *repasse-limaces*⁶, *chasse-filou*⁷, *rata-*

² Muzikweb (2011).

³ Source : https://fr.wikipedia.org/wiki/Boris_Vian. Consulté le 08 mars 2021.

⁴ Y compris des machines potentielles, car nous ne connaissons pas les détails de tous ces instruments.

⁵ Un mixer atomique ?

*tine-ordures*⁶, *coupe-friture*, *efface-poussière*⁷, *chauffe-savates*, *canon à patates*¹⁰, *éventre-tomates* et *écorche-poulet*... dont la majeure partie aurait sa place dans un roman de science-fiction.

Il est sans doute inutile et contraire aux intentions de leur auteur d'essayer d'expliquer toutes ces inventions langagières de Boris Vian. Parfois des éléments familiers ou populaires (*godasses* « chaussures », *limace* « chemise ») ajoutent leur coloration particulière à ces néologismes, mais ce qui les caractérise avant tout, c'est la combinaison insolite d'un verbe et d'un nom (par ex. *écorche-poulet*) ou de deux noms à l'aide d'une préposition (par ex. *canon à patates*). Ces noms composés vianesques témoignent à la fois de l'attirance de leur auteur pour les inventions insolites, mais aussi de l'horreur que devait provoquer chez lui la naissance de la société de consommation¹¹.

[...] Aujourd'hui, c'est plus pareil
Ça change, ça change
Pour séduire le cher ange
On lui glisse à l'oreille
Ah...Gudule ! ... Viens m'embrasser... Et je te donnerai
Un frigidaire
Un joli scooter
Un atomixer
Et du Dunlopillo [...] (Vian 1966 : 84).

L'invention vianesque sans doute la plus célèbre est le pianocktail qui fait son apparition dans *L'écume des jours* :

– Prendras-tu un apéritif ? demanda Colin. Mon pianocktail est achevé, tu pourrais l'essayer. [...]
– Quel est ton principe ? demanda Chick.
À chaque note, dit Colin, je fais correspondre un alcool, une liqueur ou un aromate. La pédale forte correspond à l'œuf battu et la pédale faible à la glace. Pour l'eau de Seltz, il faut un trille dans le registre aigu. Les quantités sont en raison directe de la durée... (Vian 1963 : 14-15).

Les machines de Boris Vian sont pleines d'idées, de créativité langagière et d'humour, mais ses néologismes sont également une réaction à l'absurdité de la vie et permettent d'exprimer l'inquiétude de leur auteur.

⁶ Alors que le précédent serait une machine à cirer les chaussures, *repasse-limaces* pourrait être une machine à repasser (les chemises).

⁷ Un système d'alarme ?

⁸ Un broyeur de déchets alimentaires ?

⁹ Un aspirateur ?

¹⁰ Certaines de ces inventions vianesques ont été réalisées ultérieurement ; voir par ex. une vidéo sur la fabrication d'un canon à patate : <https://www.youtube.com/watch?v=g7OZy2fkxVQ>. Consulté le 9 mars 2021.

¹¹ Voir aussi l'analyse de la chanson sur le site *Lacoccinelle* (<https://www.lacoccinelle.net/284387.html>). Consulté le 9 mars 2021.

Renaud et ses machines

Un des chanteurs français les plus populaires entre la deuxième moitié des années 1970 et la première moitié des années 1990, Renaud, de son nom complet Renaud Séchan (1952), n'est pas fasciné par les inventions et les néologismes comme Boris Vian, mais c'est un auteur-interprète particulièrement sensible aux contradictions de la société française qui chante la France de son temps – de la banlieue aux rues de « Paname », du nord à Marseille – dans un argot (commun) typiquement parisien (Crimon 2004 : 73-74, 76).

Chez Renaud, les machines, ce sont des véhicules à deux ou à quatre roues... du *Camarade bourgeois* qui roule « en Ferrari ou en Lamborghini » (1974) et de *l'Amoureux de Paname* qui dit que « l'gaz carbonique c'est [s]on hygiène » (1974), en passant par *La chanson du loubard*, dont la bécane crame par terre (1977), *La tire à Dédé* (1978) que nous analyserons ci-dessous, *L'auto-stoppeuse* qui « est montée dans [s]a Ford Mustang » et *Les aventures de Gérard Lambert*, qu'il ne « faut pas gonfler quand y répare sa mobylette » (1980), jusqu'à ce *Putain de camion* qui a tué Coluche ou la *Socialiste* qui l'a « largué en pleine manif' à cause d'un vélomoteur » (1988)¹².

Le narrateur plein d'humour et d'(auto)dérision de la chanson *Près des autos tamponneuses* (Renaud 1988 : 204-206) et la critique sociale acerbe de *500 connards sur la ligne de départ*¹³ ne peuvent pas cacher que le chansonnier a « la vie qui [lui] pique les yeux » (Renaud 1988 : 127-128). Ses chansons expriment souvent « des préoccupations, des inquiétudes majeures » (Crimon 2004 : 67), l'incapacité d'accepter le départ du bonheur (Crimon 2004 : 52).

Une de ses chansons dans laquelle la nostalgie du bonheur disparu, la mélancolie d'une vie qui ne sera plus comme avant, sont exprimées par le biais d'une machine, c'est-à-dire une voiture qui « crève doucement tout au fond du jardin », s'intitule *La tire à Dédé* (1978) (Renaud 1988 : 49-50). En dehors du rapport entre l'homme et un certain type de machine à quatre roues, le texte illustre bien l'utilisation de l'argot par Renaud, ou plus exactement, d'un langage familier, populaire et argotique. *Tire* (voiture) à *Dédé* rime avec *virées* (promenade, tour), autrement dit, la fonction essentielle d'une auto, sans oublier le fait d'embarquer « des grosses qui rôdaient en banlieue » ou de « semer les perdreaux », c'est-à-dire, de se débarrasser des policiers. Renaud consacre plusieurs strophes à la description de la beauté de cette *bagnole*, ainsi qu'à celle de sa lente disparition (« la rouille a tout bouffé ») après la mort de Dédé, son propriétaire.

Pauv'Dédé aujourd'hui est au cimetière d'Pantin.
Sur sa tombe on a peint deux bandes blanches, c'est super
Sa bagnole crève doucement tout au fond du jardin
D'un pavillon d'banlieue, près d'la ligne de ch'min d'fer.
Les poules ont fait leur nid sur les sièges éventrés,

¹² Pour les citations et les chansons évoquées voir Renaud (1988 : 59, 72, 46, 49, 139, 131, 42, 25).

¹³ Source : <https://www.paroles.net/renaud/paroles-500-connards-sur-la-ligne-de-depart>. Consulté le 17 mars 2021.

La rouille a tout bouffé, la peinture et les chromes,
Le pare-brise et les phares dégomés par les mômes,
Y reste bientôt plus rien d'la pauvr'tire à Dédé (Renaud 1988 : 50).

Chaque refrain et la chanson elle-même se terminent par une référence à une autre machine à roues (en l'occurrence deux) et une triste constatation : « sur ma mob je m'ennuie ».

Lobotomie/Autonomie

Nous terminerons cette petite réflexion sur l'homme et la machine avec quelques lignes de *Lobotomie, autonomie* de Jacques Higelin (1940-2018), un autre représentant majeur de la chanson et du rock français du dernier demi-siècle (Salachas, Bottet 1989 : 124).

Attentats
Scandales à gogo
Commandos
Kamikazes et bazookas
CIA
Alerte à la parano
Bloquez les manettes
Résultat, les rats
Se dévorent entre eux
On fait pas d'omelette
Sans casser des œufs
La NASA
S'inquiète auprès du bon Dieu
Où est la navette ? (Higelin 83)¹⁴

Dans la chanson d'Higelin citée ci-dessus, publiée en 1983, il ne s'agit plus de l'attirance mêlée de peur exercée par des machines réelles ou imaginaires, comme chez Boris Vian, ni de la nostalgie de vieux véhicules rappelant le souvenir d'une jeunesse heureuse, comme chez Renaud, mais d'un monde chaotique dans lequel l'homme risque de perdre son autonomie et de devenir lui-même une sorte de machine.

En guise de conclusion

Ce travail a été l'occasion pour nous de réfléchir sur la relation entre hommes et machines dans l'œuvre de trois (ou quatre avec Brassens) chanteurs français importants, d'après l'étude de titres datant des années cinquante, soixante-dix et quatre-vingts. On pourrait nous reprocher que ces réflexions ne reposent pas sur une analyse approfondie de l'œuvre des auteurs en question, et qu'il ne s'agit que de

¹⁴ Source : <https://www.youtube.com/watch?v=eD77rGS1z-8>. Consulté le 19 mars 2021.

quelques représentants (certes majeurs) de la chanson française. Cependant, nos constatations sont fondées, il n'est peut-être pas exagéré de le dire, sur une connaissance approfondie de l'œuvre des artistes susmentionnés.

C'est vrai, il ne s'agit ici que de l'analyse de quelques chansons de quelques chanteurs – mais pas n'importe lesquels – choisis en fonction de l'intérêt de leurs textes dans l'optique de la relation entre l'homme et la machine. Et il ne s'agit que d'une petite trentaine d'années entre 1955 et la première moitié des années 1980. Mais cette étude nous a permis de chercher la réponse à quelques questions intéressantes.

Y a-t-il une relation entre Vian, Renaud et Higelin ? À l'instar de Gainsbourg (Ducray 1999 : 27-28), de nombreux chanteurs des générations suivantes ont été influencés par Boris Vian dont Higelin et Renaud. Le premier a enregistré des chansons de Vian¹⁵, alors qu'un des plus grands succès du second, *Déserteur* (Renaud 1988 : 200-203) a été directement inspiré par *Le Déserteur* de Vian.

Le pessimisme de Boris Vian est bien connu : il suffit de penser à la fin de son roman le plus célèbre, *L'Écume de jours*, ou à celle de sa chanson la plus connue, *Le Déserteur*, que nous venons de citer. La chanson *Complainte du progrès* illustre bien l'absurdité de la société de consommation qui arrivait. Mais chez Vian (l'ingénieur et l'inventeur), on sent aussi une attirance vers ces machines extraordinaires, imaginaires ou réelles, qu'elles servent à quelque chose ou non.

Le pessimisme de Renaud est également bien documenté : il suffirait de citer ici des chansons sur la disparition de l'amour ou de la jeunesse, qui sont nombreuses dans l'œuvre du chanteur (Crimon 2004 : 52-53)¹⁶. Chez lui, les machines qui apparaissent sous forme de véhicules à deux ou quatre roues sont souvent un des moyens de donner forme à sa nostalgie.

Nous n'avons fait qu'effleurer l'œuvre de Jacques Higelin : une de ses chansons majeures semblait constituer un pas « en avant » par rapport aux positions de Vian et Renaud, vers un monde chaotique où l'homme peut perdre son autonomie en devenant, à notre sens, une espèce de machine. Un pas vers notre monde dans lequel les machines omniprésentes semblent prêtes à prendre le pouvoir. Il ne faut pas oublier qu'avec Renaud et Higelin, nous étions encore dans les années 1980.

UNIVERSITÉ EÖTVÖS LORÁND DE BUDAPEST
maître de conférences HDR
davi.szabo@gmail.com

¹⁵ Voir sur : <https://jacques-canetti.com/produit/vinyles/vinyle-jacques-chante-vian-et-higelin/>. Consulté le 19 mars 2021.

¹⁶ Voir aussi des chansons comme *Mistral gagnant* (Renaud 1988 : 216-218).

BIBLIOGRAPHIE

ARNAUD, Noël (1966). « Postface », Boris Vian, *Textes et chansons*, Paris : René Juillard, 186-188.

CRIMON, Jean-Louis (2004). *Renaud*, Paris : Libro.

DUBOIS, Jean et coll. (1989). *Dictionnaire de linguistique*, Paris : Larousse.

DUCRAY, François (1999). *Gainsbourg*, Paris : Libro.

France Culture (2016). « Dylan, Prix Nobel de littérature. La polémique », [En ligne] <https://www.franceculture.fr/emissions/le-tour-du-monde-des-idees/dylan-prix-nobel-de-litterature-la-polemique>. Consulté le 11 mars 2021.

GARITTE, Jean-Louis (2017). *Brassens. Mais où sont les mots d'antan ?*, Neuilly : Atlande.

HIGELIN, Jacques (1983). *Lobotomie/Autonomie* [vinyl], France : Pathé.

MAÁR, Judit (éd.) (2011). *A francia irodalom története*, Budapest : ELTE Eötvös.

Musikweb (2011). « 20 ans d'émissions avec Georges Brassens à Europe 1 », [En ligne] <https://www.muziekweb.nl/Link/HBX3657/20-ans-demissions-avec-Georges-Brassens-a-Europe-1>. Consulté le 1^{er} mars 2021.

PERRAUD, Antoine (s. d. [2001]). « La langue fourchue », *Télérama*, hors-série, nouvelle édition (Brassens. Un copain d'abord), 74-75.

RENAUD (1988). *Le temps des noyaux*, Paris : Seuil.

SALACHAS, Gilbert, Béatrice, BOTTET (1989). *Le guide de la chanson française contemporaine*, Paris : Syros/Alternatives.

VIAN, Boris (1963). *L'écume des jours*, Paris : J.-J. Pauvert.

VIAN, Boris (1966). *Textes et chansons*, Paris : René Juillard.



recensions

FUCHS, Catherine – GARNIER, Sylvie (2020). *Lexique raisonné du français académique. Tome 1 : Les collocations verbo-nominales : commencement, continuation, fin de l'existence*, Paris : Ophrys, 317 p.

Cet ouvrage de méthodologie de la recherche et d'enseignement du lexique des sciences sociales et humaines vise à combler une relative lacune dans le domaine des recherches lexicales en enseignement du français langue étrangère sur objectifs universitaires (FOU) et répond à un besoin en matière de collocations entre verbes (52 au total) et noms (quelque 400) dans le domaine du lexique académique. Les auteures, ayant détecté l'insuffisance des sources authentiques disponibles, ont voulu concevoir un précis rendant compte des différences entre verbes quasi-synonymes, employés dans des textes académiques, et ceci, d'une manière raisonnée. Les quelque 900 exemples ont été tous tirés de *l'Encyclopædia Universalis*, référence en matière de rédaction académique.

Le public visé est large : qu'ils s'agisse d'étudiants de langue maternelle française ou d'étudiants étrangers maîtrisant le français à un niveau au moins B2, d'enseignants de FLE, de traducteurs/interprètes ou d'enseignants de la traduction/interprétation, un public varié peut utilement s'en servir lors de l'apprentissage, l'approfondissement, l'enrichissement et la remédiation de son vocabulaire, l'objectif majeur des auteures étant d'éviter le mésusage de collocations verbo-nominales ou les imprécisions lexicales dues au suremploi de verbes génériques, ainsi que de permettre de passer du stade de vocabulaire passif à celui de vocabulaire actif.

Les verbes, voire constructions verbales retenus relèvent des champs conceptuels du commencement, de la continuation et de la fin de l'existence, récurrents dans les textes susmentionnés, l'existence étant elle-même abordée sous plusieurs angles sémantiques.

Les auteures sont parties de l'étude de productions écrites du public ciblé, ainsi que de celle d'écrits scientifiques, afin d'être à même de cerner d'une part les besoins, de l'autre d'explicitier et d'expliquer les conditions de possibilité de collocation de tel verbe avec tel nom. À cet effet, il leur était nécessaire de se pencher sur le fonctionnement de ces unités lexicales en contexte, et notamment de procéder à des analyses sémantiques poussées des noms en fonction de leur catégorisation et de leurs *facettes* sémantiques (points de vue, dont les connotations), qui leur sont imposées par les verbes. Elles insistent sur le caractère dégradé des affinités lexicales, depuis les collocations prototypiques jusqu'aux compatibilités moins fréquentes mais non impossibles.

Dans leur souci didactique, Catherine Fuchs et Sylvie Garnier ont opté pour une présentation double des verbes, qui sont d'une part mentionnés sur des fiches individuelles, de l'autre systématiquement contrastés à un autre verbe, dans l'intention d'éclairer de la sorte les différentes facettes que les verbes impriment sur les noms. Une nouveauté certaine de cet ouvrage de linguistique synchronique consiste dans les tableaux récapitulatifs, rassemblant toute information relative aux catégories et types de noms prototypiques pour chaque verbe et aux fameuses facettes. Les tableaux et les fiches sont regroupés en fonction des champs conceptuels susdits et suivis d'abondants exemples authentiques. Il s'agit d'une démarche tout à fait prag-

matique, facilitant la tâche des étudiants dans leur choix. La méthodologie dynamique des auteures permet non seulement d’affiner les connaissances et les savoir-faire du public dans les domaines humain et social, mais également d’appliquer la démarche d’analyse et d’apprentissage du lexique aux domaines professionnels et scientifiques les plus variés.

Les auteures fournissent également un guide à l’intention des apprenants et des enseignants, les orientant au cours de l’exploitation pédagogique du matériel lexical. Le maniement de l’ouvrage est facilité par l’index des verbes dépouillés et celui des collocations noms-verbes, suivis d’exercices basés sur les comparaisons de verbes et dont les solutions sont accessibles sur le site de l’éditeur.

Cet ouvrage allie heureusement des recherches linguistiques en amont avec une démarche pédagogique fort pragmatique mais en même temps rigoureuse. Sa conception à la fois sémasiologique et onomasiologique répond aux besoins réels du public visé. Il peut être efficacement mis à profit en premier lieu dans les milieux universitaires non seulement en tant que précis mais également en tant que manuel.

Ildikó FARKAS
UNIVERSITÉ DE SZEGED
maître-assistante
ifarkas59@gmail.com

SOKOŁOWICZ, Małgorzata – ZATORSKA, Izabella (dir. 2021). *Chroniqueur, philosophe, artiste. Figures du voyageur dans la littérature française aux XVIII^e-XIX^e siècles*, Varsovie, Presses de l'Université de Varsovie, 199 p.

Ce recueil d'études contient les contributions de douze chercheurs, venant d'horizons divers, qui prétendent démontrer la diversité de la figure du voyageur. Il vise à catégoriser et à analyser les multiples visages du voyageur, tels qu'ils apparaissent dans les textes littéraires appartenant à des genres différents. Comme le précisent dans l'Introduction les rédactrices du volume, Małgorzata Sokołowicz et Izabella Zatorska, enseignantes à l'Institut d'études romanes de l'Université de Varsovie, la littérature viatique est actuellement un champ de recherche en pleine expansion, auquel le présent volume prétend également contribuer. Les études rassemblées permettent d'approfondir les connaissances du lecteur concernant les motifs et les caractéristiques du voyageur durant les époques examinées. Elles mettent en relief trois types de voyageurs : le chroniqueur, le philosophe et l'artiste, qui sont les figures les plus représentées dans la littérature des XVIII^e-XIX^e siècles. Le volume se compose de quatre parties, comprenant respectivement trois études, ainsi qu'une présentation des contributeurs à la fin du recueil.

La première partie, intitulée « Voyageur, chroniqueur fidèle ou imposteur ? », traite du statut du voyageur et de son attitude envers les expériences pendant le voyage. Les contributions qui y figurent interrogent la disposition du voyageur à l'égard du mensonge ou à l'embellissement du voyage raconté. La première étude, celle de Jean-Michel Racault, se penche sur les contributions de Denis Diderot à l'*Histoire de deux Indes* de l'abbé Raynal et présente comment le statut de voyageur, autrefois valorisé car ayant un rôle formateur dans l'éducation des jeunes gens, se transforme au cours du XVIII^e siècle. L'attitude du voyageur est désormais vivement critiquée : à travers les textes de Diderot, l'article met en relief l'immoralité du « voyageur par état ». Dans l'étude suivante, c'est encore ce type du voyageur qui surgit, cette fois-ci à travers l'examen des introductions aux quinze volumes de l'*Histoire générale des voyages* de l'abbé Prévost. Son auteure, Sylviane Albertan-Coppola se concentre sur la triple vocation du voyageur : plaire, instruire et glorifier l'expansion de la France. Comme elle le souligne, l'abbé Prévost met l'accent sur la fiabilité du voyageur. La contribution d'Izabella Zatorska questionne le triple statut du voyageur : esthétique, ontologique et épistémologique dans l'œuvre de Marivaux intitulée *Le Monde vrai*, et met en relief les rapports, parfois ambigus, entre l'ici et l'ailleurs, le même et l'autre.

Nous rencontrons un nouveau type du voyageur dans la deuxième partie, intitulée « Voyageur qui se (re)met en valeur » : c'est la figure du voyageur imaginaire qui est scrutée et ses motifs envers l'écriture viatique sont interrogés. Afin de participer aux aventures des voyages, il n'est pas nécessaire de voyager, car le voyage peut tout aussi bien se passer dans l'esprit. François Rosset examine les relations entre les voyages imaginaires et réels, et sur la base des écrits de plusieurs auteurs du XVIII^e siècle, s'intéresse au type des voyageurs qui apparaît dans les textes analysés. En revanche, Stanisław Świtlik ne se concentre que sur le voyageur imaginaire, en commentant la catégorie qu'il appelle « voyageur-conquérant » dont il examine les occurrences dans quelques textes de fiction. Quant à l'étude de Linda Gil, elle tient une place particulière dans le volume car elle est la seule qui se concentre sur une voyageuse : Cunégonde, la demi-cousine de Candide. Elle montre que le

plus fameux conte voltairien est aussi un récit d'apprentissage au féminin. Le questionnement de Linda Gil porte sur les aventures de cette jeune femme, en effet peu analysées par la littérature critique. Cette étude éveille l'intérêt du lecteur puisqu'elle suscite encore bien d'autres questions concernant les voyageuses, leur statut et leur manière d'observer : diffèrent-ils de ceux des protagonistes masculins ?

La troisième partie, mettant au centre la figure du voyageur-philosophe, s'intitule « Voyageur qui se (re)met en cause ». Odile Richard-Pauchet analyse le voyage de Diderot qui se déplace à Langres et à Bourbonne, et révèle les raisons de la déception du philosophe, causée par ses propres textes résultant du voyage, mais aussi par la réalité qui s'est dévoilée devant ses yeux lors de ces voyages. Elle insiste avant tout sur la mélancolie de Diderot voyageur. La contribution d'Alain Guyot présente une figure de voyageur de la fin du XVIII^e siècle, à travers l'analyse du *Voyage à l'île de France* de Bernardin de Saint-Pierre, ainsi que celle des modifications que cet auteur a envisagé d'apporter à sa relation du voyage. L'article de Nicolas Brucker, enfin, présente le voyageur français Charles de Villers, qui a émigré en Allemagne et introduit la philosophie de Kant en France. Dans les *Lettres westphaliennes*, cet officier d'artillerie, qui s'enthousiasme pour les idées de Kant, « fait voyager » le philosophe allemand : la figure transcendante du voyageur change le genre des lettres philosophiques, qui se démarquent alors des *Lettres anglaises* de Voltaire.

Une nouvelle catégorie de voyageur émerge encore dans la dernière partie du recueil, qui porte le titre « Voyageur, artiste créatif ou récréatif ? ». L'article de Katalin Bartha-Kovács met en scène la figure du « peintre-voyageur », celle de Jean-Baptiste Le Prince, qui a voyagé en Russie, et qui puisa l'inspiration de ses peintures dans ses expériences de voyage. Suit la figure du musicien-voyageur qui est l'objet de l'étude d'Aleksandra Wojda. L'exemple d'Hector Berlioz, auteur du *Voyage musical en Allemagne et en Italie*, laisse découvrir un voyageur hautement sensible, pratiquant une écriture de l'« humeur inquiète ». La dernière contribution est celle de Małgorzata Sokołowicz qui vise à présenter l'œuvre du peintre-écrivain Gustave Guillaumet, par le biais du concept d'intermédialité : elle observe différents types de relations entre texte et image. Dans l'écriture et les tableaux de ce peintre-voyageur du XIX^e siècle, inspirés de ses périples en Algérie, se révèle en effet la même façon de regarder le monde et de le peindre, indépendamment du médium choisi. De cette manière, la collaboration entre l'image et le texte rend complète l'expérience du voyage.

En guise de conclusion, ce recueil d'études s'avère, par les multiples aspects de la figure du voyageur qu'il met en scène, riche et innovateur. Ce volume ouvre de nouvelles perspectives de réflexions – et aussi de recherches – au sujet de la littérature viatique aux XVIII^e-XIX^e siècles lorsqu'elle montre l'évolution, mais aussi la diversité des figures du voyageur. Le choix de la peinture de Caspar David Friedrich qui figure sur la couverture, *Les Âges de la vie* (Die Lebensstufen) ajoute aussi à l'ambiance pittoresque et éveille l'imagination du lecteur, en inspirant celui-ci à créer des histoires de terres encore inconnues de la civilisation européenne.

Eszter TURAI
UNIVERSITÉ DE SZEGED
doctorante
turaieszti@gmail.com

Nyomda: **JATEPress**
6722 Szeged, Petőfi sgt. 32–34.
jatepress.hu

Felelős kiadó: Gyimesi Timea tanszékvezető egyetemi docens
Felelős vezető: Szőnyi Etelka
Méret: B/5, munkaszám: 35/2021

