

# VERBUM

ANALECTA NEOLATINA

Tomus XXVI, Fasciculus specialis  
Budapestini, anno Domini MMXXV

Editor-in-chief

MÁRTON GERGELY HORVÁTH  
(University of Szeged)

Editorial Board

ANIKÓ ÁDÁM	(Pázmány Péter Catholic University, Budapest)
DÓRA BAKUCZ	(University of Debrecen)
BIAGIO D'ANGELO	(University of Brasília)
GYÖRGY DOMOKOS	(Pázmány Péter Catholic University, Budapest)
GIUSEPPE FRASSO	(Catholic University of the Sacred Heart, Milan)
ZOLTÁN G. KISS	(Eötvös Loránd University, Budapest)
MARIA INMACULADA	
ILLANES-ORTEGA	(University of Seville)
ÉVA MARTONYI	(Pázmány Péter Catholic University, Budapest)
ARMANDO NUZZO	(Pázmány Péter Catholic University, Budapest)
ELVIRA PATAKI	(Pázmány Péter Catholic University, Budapest)
NÓRA RÓZSAVÁRI	(Pázmány Péter Catholic University, Budapest)
ÁGNES TÓTH	(Pázmány Péter Catholic University, Budapest)

Invited Editors

ZUZANA MALINOVSKÁ	(Comenius University Bratislava)
DANIEL VOJTEK	(Pavol Jozef Šafárik University in Košice)



PÁZMÁNY

Pázmány Péter Catholic University  
Faculty of Humanities and Social Sciences

**This work was supported by the Slovak Research and Development Agency  
under the Contract no. APVV-20-0179.**

**Editorial Advisory Board:** Báder, Petra (Eötvös Loránd University, Hungary) • Baditzné Pálvölgyi, Kata (Eötvös Loránd University, Hungary) • Berta, József Tibor (University of Szeged, Hungary) • Bors, Edit (Pázmány Péter Catholic University, Hungary) • Bran, Răzvan (University of Bucharest, Romania) • Buzek, Ivo (Masaryk University, Brno, Czechia) • Colombo, Michele (Stockholm University, Sweden) • Davoine, Patrick (Lyon Catholic University, France) • Doležalová, Pavla (Masaryk University, Brno, Czechia) • Dósa, Attila (University of Miskolc, Hungary) • Dytrt, Petr (Masaryk University, Brno, Czechia) • Enăchescu, Mihai (University of Bucharest, Romania) • Ertl, Péter (Eötvös Loránd University, Hungary) • Földváry, Kinga (Pázmány Péter Catholic University, Hungary) • Frazer-Imregh, Monika (Károli Gáspár University of the Reformed Church in Hungary) • Gacoin-Marks, Florence (University of Ljubljana, Slovenia) • Garzón Duarte, Eliana (District University Francisco José de Caldas, Colombia) • Géceeg, Zsuzsanna (University of Szeged, Hungary) • Gerhalter, Katharina (University of Graz, Austria) • Gordon Peral, María de los Dolores (University of Seville, Spain) • Gougelmann, Stéphane (Jean Monnet Saint-Étienne University, France) • Gutiérrez Rubio, Enrique (Palacký University Olomouc, Czechia) • Gyimesi, Timea (University of Szeged, Hungary) • Hayek, Katia (Masaryk University, Brno, Czechia) • Heidinger, Steffen (University of Graz, Austria) • Huszthy, Bálint (Eötvös Loránd University, Hungary) • Huszthy, Júlia Alma (Eötvös Loránd University, Hungary) • Huțanu, Monica (West University of Timișoara, Romania; University of Belgrade, Serbia) • Ilian, Ilinca (West University of Timișoara, Romania) • Juhász, Balázs (Eötvös Loránd University, Hungary) • Kahl, Thede (Friedrich Schiller University Jena, Germany; Austrian Academy of Sciences, Austria) • Kruppa, Tamás (University of Szeged, Hungary) • Laranjinha, Natalia (Algarve University, Portugal) • Lukácsi, Margit (Pázmány Péter Catholic University, Hungary) • Martí, Tibor (Research Centre for the Humanities, Institute of History, Hungary) • Martínez Linares, María Antonia (University of Alicante, Spain) • Matic, Gordana (University of Zagreb, Croatia) • Mátyus, Norbert (Pázmány Péter Catholic University, Hungary) • Medveczká, Mária (Comenius University Bratislava, Slovakia) • Menczel, Gabriella (Eötvös Loránd University, Hungary) • Outeirinho, Fátima (University of Porto, Portugal) • Paolini, Michele (Comenius University Bratislava, Slovakia) • Pellérdi, Márta (Pázmány Péter Catholic University, Hungary) • Perez, Claude (Aix Marseille University, France) • Prosenc, Irena (University of Ljubljana, Slovenia) • Radosavljević, Petar (University of Zagreb, Croatia) • Radvánszky, Anikó (Pázmány Péter Catholic University, Hungary) • Rodríguez García, Cristina (Masaryk University, Brno, Czechia) • Santiago Alonso, Gemma (University of Ljubljana, Slovenia) • Sorescu-Marinković, Annemarie (Institute for Balkan Studies of the Serbian Academy of Sciences and Arts, Belgrade, Serbia) • Szabó, Dávid (Eötvös Loránd University, Hungary) • Szijj, Ildikó (Eötvös Loránd University, Hungary) • Szilágyi, Imre (Eötvös Loránd University, Hungary) • Volpilhac, Aude (Lyon Catholic University, France) • W. Somogyi, Judit (Pázmány Péter Catholic University, Hungary)

Technical editor: ZOLTÁN G. KISS (Eötvös Loránd University, Budapest)

Editorial correspondence should be addressed to  
VERBUM, PPKE BTK Institute of Classical and Romance Languages  
H-1088 Budapest, Mikszáth Kálmán tér 1, Hungary

E-mail: horvath.marton.gergely@szte.hu

<https://ojs.ppke.hu/verbum>



This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.  
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

ISSN 1588-4309

## INDEX

ZUZANA MALINOVSKÁ; DANIEL VOJTEK	
Déchets, débris et autres matières et choses inutiles dans la littérature, la pensée et les arts	5
SYLVIANE COYAULT	
Pour balayer les détritrus de la littérature française	7
KATIA HAYEK	
Humain trop humain. Pour une chimie du déchet dans <i>Warax</i> de Pavel Hak	23
PETR KYLOUŠEK	
Vacuité, déchets et fragmentation dans <i>La Brûlerie</i> d'Émile Ollivier	39
EVA VOLDŘICHOVÁ BERÁNKOVÁ	
« Une vie parmi les déchets ». Du racisme environnemental dans le roman autochtone canadien	53
ZUZANA MALINOVSKÁ	
Fragments, déchets et choses inutiles dans <i>Nikolski</i> de Nicolas Dickner	65
DALIBOR ŽÍLA	
Fragments de la fin du monde qui n'a pas eu lieu à travers <i>Tarmac</i> de Nicolas Dickner	77
VOJTĚCH ŠARŠE	
Passé colonial et objectification moderne dans <i>Mathématiques congolaises</i> d'In Koli Jean Bofane	89
TIVADAR PALÁGYI	
Reliques et déchets dans <i>Le Guépard (Il Gattopardo)</i> de G. Tomasi di Lampedusa	105
ANDREA TUREKOVÁ	
<i>Les Liaisons dangereuses</i> , « matière à recycler » : que reste-t-il du roman de Laclos dans <i>Lady Susan</i> de Jane Austen ?	117
EMA PALKOVÁ	
Réception fragmentaire : la poésie de Philippe Jaccottet en Slovaquie	131
CHRISTELLE NICOLAS	
Art ou déchet ? La question <i>d'où l'on regarde</i> , à partir de l'exemple du <i>tomason</i>	141

JAROSLAV STANOVSKÝ	
« Mes fragments » : la reconstruction (im)possible de l'œuvre littéraire de Maximilian Lamberg	167
SILVIA RYBÁROVÁ	
Des fragments de savoirs à la construction de la pensée dans l'essai : le cas des <i>Céphalophores</i> de Sylvie Germain	189
WOJCIECH STARZYŃSKI	
Les ordures, les déchets, les restes en tant qu'objets intentionnels, non intentionnels, non idéaux ou réels : une analyse ingardenienne libre	203
KATALIN BARTHA-KOVÁCS	
Que reste-t-il de nos... fruits ? Réflexions sur les restes de fruits dans les arts figuratifs	223
KATALIN VARRÓ	
Déchets, ordures dans les représentations picturales de la vie rurale et paysanne (XVI <sup>e</sup> siècle)	243

## Déchets, débris et autres matières et choses inutiles dans la littérature, la pensée et les arts

Que faire des matières et des choses dont nous n'avons plus usage et dont nous voulons nous débarrasser ? La question des restes inutilisables et encombrants, souvent sales ou toxiques, devient l'impératif écologique et hygiéniste du siècle. Placée au centre des préoccupations des spécialistes, la problématique envahit aussi le discours public. Problème à résoudre et symptôme de l'époque, les matières et choses inutiles motivent également la création.

Le présent numéro de *Verbum*, exclusivement francophone, rassemble les réflexions des chercheurs en littérature, en philosophie et en théorie de l'art au sujet de différentes représentations des matières et choses inutiles. Le volume contient seize articles qui, en recourant à la méthodologie qui leur est propre, abordent chacun un aspect particulier de la problématique. En guise d'introduction l'article Pour balayer les détritiques de la littérature française passe en revue plusieurs textes importants, riches en débris et en déchets, en vue de démontrer que l'écriture fragmentaire remonte à un passé lointain, puis analyse le roman contemporain de Guillaume Poix. La réflexion sur le roman *Warax* de Pavel Hak propose une possible ontologie de l'humanité. La littérature contemporaine québécoise semble particulièrement sensible à la problématique étudiée. Elle thématise souvent les déchets qui deviennent motifs récurrents et métaphores en privilégiant, par analogie avec le débris, l'écriture fragmentaire. La littérature québécoise constitue le point de départ de quatre articles. Deux études de cas, consacrées chacune à l'un des romans de Nicolas Dickner, visent à démontrer la vision du monde de l'écrivain induite par un environnement de déchets ; les fragments y deviennent principe de construction. Les essais, genre fragmentaire par excellence, ainsi que le roman posthume d'Émile Ollivier, issu de la diaspora haïtienne, font l'objet d'une réflexion centrée sur le sentiment du vide ou d'un présent rempli par les bribes du passé. Fait aussi partie du corpus québécois le roman citadin autochtone de Michel Jean, traduction pertinente du racisme environnemental.

Malgré l'intérêt porté aujourd'hui à cette problématique en Amérique du Nord où les « *discard studies* » jouissent d'un prestige certain, il ne s'agit pas

seulement d'un phénomène américain lié à l'extrême contemporain. Est significative à ce sujet la réflexion sur les objets inutiles représentés dans le roman francophone subsaharien, colonial et postcolonial. Depuis l'anthropocène l'humanité entière est concernée par les déchets, ceux-ci sont donc présents dans l'écriture depuis longtemps. L'article consacré à la thématique des déchets dans *Le Guépard* de Lampedusa et son adaptation cinématographique par Visconti, la réflexion sur le recyclage des débris du célèbre roman de Choderlos de Laclos ainsi que l'étude dédiée à Maximilian Lamberg, à cheval sur l'approche littéraire et historique, montrent que l'intérêt des auteurs pour les bouts de textes, des pensées éparses et le recyclage est à chercher bien avant l'époque contemporaine. L'étude présentant l'accueil atomisé de la poésie de Philippe Jacottet en Slovaquie démontre que la fragmentation peut concerner même la réception.

L'aspect philosophique de la thématique est mis en relief dans deux contributions : les bribes de pensée de plusieurs philosophes sont présentées dans l'article consacré aux essais de Sylvie Germain et dans la réflexion sur le statut ontologique des ordures, des déchets et des restes, ce dernier étudié dans le cadre de la philosophie de Roman Ingarden.

Deux contributions mettent en valeur la représentation des restes dans les arts figuratifs ; l'une s'appuie sur les natures mortes aux fruits, l'autre analyse une peinture de Pieter Brueghel l'Ancien. Fait aussi l'objet d'une réflexion l'énigme du Thomasson, étudiée de point de vue de l'art, de la littérature mais aussi de la géographie.

Le présent volume constitue un ensemble cohérent dont le dénominateur commun est l'intérêt porté à la représentation des déchets et des débris dans la pensée, la littérature et les arts. La menace environnementale préoccupe et inspire manifestement tous les domaines de la création artistique. Les études en exposent la thématique multiaspectuelle et ouvrent sans doute de nouvelles pistes de réflexion sur un sujet incontestablement actuel et sensible.

*Zuzana Malinová  
Daniel Vojtek  
éditeurs*

## Pour balayer les détritrus de la littérature française

*Sylviane Coyault*  
*Université Clermont Auvergne*  
*sylviane.coyault@gmail.com*

**Abstract:** Rubbish, useless things and fragments took on considerable importance in literature from the realist period in nineteenth-century France onwards. This phenomenon seems to have intensified in the twentieth century, starting with the New Novel and ‘chosisme’. In recent years, ecological concerns have led to the emergence of new works on the treatment of waste around the world. We can also see the strange literary fertility of this motif, and even its poetic effectiveness, because of its melancholic and nostalgic charge and its temporal value.

**Keywords:** waste, fragment, ecology, poetry, temporality, sociology, Quignard, Poix, Échenoz, Rouanet

**Résumé :** Les déchets, choses inutiles et fragments prennent une importance considérable en littérature à partir de la période réaliste en France, au XIX<sup>ème</sup> siècle. Ce phénomène semble s’amplifier au 20<sup>ème</sup> siècle, à partir du nouveau roman et du « chosisme ». Depuis quelques années, la préoccupation écologique fait émerger de nouvelles œuvres sur le traitement des déchets dans le monde. On peut aussi remarquer l’étrange fécondité littéraire de ce motif, voire son efficacité poétique en raison de sa charge mélancolique, nostalgique et de sa valeur temporelle.

**Mots-clés :** déchet, fragment, écologie, poésie, temporalité, sociologie, Quignard, Poix, Échenoz, Rouanet

### Introduction

Balayer l’histoire littéraire :

Dans ce sac ridicule où Scapin s’enveloppe  
Je ne reconnais plus l’auteur du *Misanthrope*.  
Le comique, ennemi des soupirs et des pleurs,  
N’admet point en ses vers de tragiques douleurs ;  
Mais son emploi n’est pas d’aller, dans une place,  
De mots sales et bas charmer la populace<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> N. Boileau : *Art poétique*, Chant III, [1674], éd. Sylvain Menant, Paris : Garnier-Flammarion, 1969 : 108.

Il est difficile d'imaginer Boileau, et avec lui les classiques, acceptant de considérer comme littéraire, esthétique, ce qui fait l'objet de ce volume... C'est sans doute seulement au 19<sup>ème</sup> siècle que le non noble, l'ignoble au sens littéral, est admis en littérature : le coup d'envoi est peut-être donné par Hugo dans sa *Préface de Cromwell* quand il veut que le grotesque au sublime se mêle. Mais c'est principalement grâce au roman qui prend la relève de l'épopée. Genre *outlaw*, non noble par excellence, on peut tout y mettre selon Gide. Et Pascal Quignard fait dire à Albucius que le roman pourrait être<sup>2</sup> « un endroit où toute chose abandonnée ou plutôt muette » pourrait « être recueillie ». Un seul exemple, mais emblématique, déjà, chez Flaubert, dans *Un cœur simple*; il s'agit de la servante Félicité :

Économe, elle mangeait avec lenteur, recueillait du doigt sur la table les miettes de son pain un pain de douze livres, cuit exprès pour elle et qui durait 20 jours<sup>3</sup>.

Considérons bien ces miettes de pain : à la fois détritius, fragment, et élément infime, détail négligeable, restes mais récupérables, « recyclables ». Or ces miettes contribuent d'abord à « l'effet de réel » dont parle Barthes. Et de fait, se multiplient dans le roman réaliste les objets et notations insignifiantes, dont on peut considérer qu'ils n'ont d'autre utilité que de dire : « ceci est le réel ». Loin de disparaître au moment de l'ère du soupçon, au 20<sup>ème</sup> siècle, les objets envahissent le nouveau roman qui se caractérise par une inflation descriptive. Période chosiste, âge des « romans en zinc » moqués par Gracq<sup>4</sup>, qui parle de l'assomption du réverbère, de la lampe pigeon et du bouton de guêtre... ». Ce chosisme est pourtant une forme d'humanisme, – car telle est l'ambition du « réalisme subjectif » – Robbe-Grillet dit en substance que les objets de ses romans, c'est toujours un homme qui les voit, un homme engagé dans le monde et pas un regard neutre<sup>5</sup>. La poésie s'en empare aussi, lorsque Ponge prend le *Parti des choses...* et consacre des « proèmes<sup>6</sup> » au cageot ou aux pommes de terre. Mais c'est surtout Beckett qui – édité chez Minuit comme tous les nouveaux romanciers – pousse le principe jusqu'à l'absurde. Que l'on

<sup>2</sup> P. Quignard : *Albucius*, Paris : P.O.L., livre de poche, 1990 : 32.

<sup>3</sup> G. Flaubert : *Un cœur simple*, [1877] *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard, la pléiade : 592.

<sup>4</sup> J. Gracq : *Préférences*, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard : la pléiade, 1989 : 859.

<sup>5</sup> A. Robbe-Grillet : *Pour un nouveau roman*, « *Nature, humanisme, tragédie* », Paris : Gallimard/Idées, 1972 : 67–84.

<sup>6</sup> F. Ponge : *Le Parti pris des choses*, [1942], Paris : Poésie / Gallimard, 1972 : 105.

se souviens de Molloy, le clochard du roman éponyme et de ses cailloux à sucer :

Je profitai de ce séjour pour m'approvisionner en pierres à sucer. C'étaient des cailloux, mais moi j'appelle ça des pierres. Oui, cette fois-ci, j'en fis une réserve importante. Je les distribuai avec équité entre mes 4 poches et je les suçais à tour de rôle. Cela posait un problème que je résolus d'abord de la façon suivante. J'avais mettons 16 pierres dont 4 dans chacune de mes 4 poches qui étaient les 2 poches de mon pantalon et les 2 poches de mon manteau. Prenant une pierre dans la poche droite de mon manteau et la mettant dans ma bouche, je la remplaçais dans la poche droite de mon manteau par une pierre de la poche droite de mon pantalon que je remplaçais par une pierre de la poche gauche de mon pantalon que je remplaçais par une pierre de la poche gauche de mon manteau que je remplaçais par la pierre qui était dans ma bouche dès que j'avais fini de la sucer<sup>7</sup>.

Or ce choix ne concerne pas seulement les choses mais aussi les hommes. Depuis le 19<sup>ème</sup> siècle, mais de plus en plus explicitement, la littérature s'intéresse aux vies insignifiantes qu'elle revalorise. Ainsi la Félicité de Flaubert, le « cœur simple », la servante qui recueillait les miettes trouvera un écho dans la *Miette* de Pierre Bergounioux un siècle plus tard : l'histoire d'une paysanne corrézienne dont le prénom dit le peu de cas que l'on faisait d'elle. Un écho encore avec le *Joseph* de Marie-Hélène Lafon, qui renvoie avec insistance au texte de Flaubert. Surtout, au début des années 1980, Pierre Michon publie *Les Vies minuscules*. Toutefois ces personnages humbles ou laissés pour compte sont revalorisés, et les récits, surtout ceux de Michon, tendent vers l'hagiographie. Il n'en allait pas de même pour les créatures de Beckett, qui se caractérisaient par leur décrépitude physique la plus totale. Ainsi Molloy le clochard unijambiste, que Lousse a trouvé, « remuant mollement des détritux<sup>8</sup> » (« voilà ma vie, commente-t-il) :

J'étais courbé sur un tas d'ordures, espérant y trouver de quoi me dégoûter d'avoir faim et elle m'abordant par derrière, passa sa canne entre mes jambes.

<sup>7</sup> S. Beckett : *Molloy*, Paris : Minuit, [1951] 1970 : 105.

<sup>8</sup> *Ibid.* : 86.

Mieux encore : la formule « déchet humain » trouve tout son sens dans la pièce *Fin de partie* avec les vieillards Nell et Nagg, qui émergent de temps à autres de leur poubelle<sup>9</sup>. Quand ils se manifestent, Hamm, leur fils, demande à Clov de rabattre le couvercle ou bien éructe : « Enlève-moi ces ordures ! Fous les à la mer ! » ou « Mon royaume pour un boueux ! ». Entre Beckett et Michon, on pense aussi à l'univers que peint Virginie Despentes dans *Vernon Subutex* et dans un texte<sup>10</sup> inédit, *Rien ne me sépare de la merde qui m'entoure*, mis en scène en 2023. On peut encore penser à Houellebecq, à propos duquel Sylvie Ducas écrit :

Houellebecq devient surtout l'écrivain-symptôme d'un effondrement du monde littéraire, de ses paillettes et déchets<sup>11</sup>.

Il semble bien que se creuse au fil du siècle une tendance vers le dérisoire, l'infime. Des miettes de Flaubert aux cailloux de Molloy, on en vient petit à petit aux déchets, aux restes, aux détritrus... affectés tantôt de séduction, tantôt de répulsion. Pascal Quignard revient souvent sur ce sujet, pour en analyser l'étrange fascination, notamment dans ses *Sordidissimes* qui se rattachent souvent selon lui au bas corporel : sexe (masculin en particulier) mais aussi excréments. La merde précisément : il y a tout de même déjà eu dans *La Terre* de Zola l'ancien soldat nommé Jésus-Christ, soulard, paresseux, violeur de filles, coupable du fait d'arme suivant – la scène se passe au cours d'un dîner :

À ce moment, Lise et Fanny poussèrent un cri. Par la fenêtre ouverte, de l'ordure venait d'être jetée à pleine main, une volée de merde ramassée au pied de la haie ; et les robes de ces dames se trouvaient perdues, élaboussées du haut en bas. Quel était le cochon qui avait fait ça ? On courut, on regarda sur la place, sur la route, derrière le mur. Personne. D'ailleurs, tous furent d'accord : c'était Jésus-Christ qui se vengeait de n'avoir pas été invité.

Richard Millet, que par certains aspects on pourrait comparer à Zola, se complait aussi dans des scènes de miction ou de défécation. Tout le premier chapitre

<sup>9</sup> *Ibid.* : 38, 65, etc.

<sup>10</sup> Inédit, mis en scène par Véronique Ros de la Grange.

<sup>11</sup> S. Ducas : « Posture et imposture de Michel Houellebecq ou le paradoxe du tricheur », in *Fixxion*, n°22, *Figures du mensonge et de la mauvaise foi dans le roman contemporain*, <https://doi.org/10.4000/fixxion.372> (consulté le 20/08/2024).

de *Lauve le pur* évoque avec force détails le protagoniste saisi de diarrhée dans le métro parisien. Quant à Jean Pythre, (*La Gloire des Pythre*), la seule fois où il quitte son village pour se rendre à la ville, il ramène sa « bouse » dans sa poche. Il est vrai aussi que la tradition rabelaisienne resurgit de temps à autre. Dans *Le Banquet annuel de la confrérie des Fossoyeurs* de Mathias Énard la matière est assez abondante !

Dès lors nous aborderons ce « balayage » selon trois points de vue successifs : le point de vue écologique, le point de vue poétique et enfin métaphysique : la dimension temporelle du déchet.

## Écologie

Or, lorsqu'on prend le déchet au sens *propre*, si on peut dire, on en vient nécessairement à la préoccupation écologique qui prend depuis quelques décennies une place croissante dans tous les arts, et bien sûr dans les romans. Elle infléchit notamment la littérature sur le monde rural ; quand Richard Millet, Pierre Michon ou Pierre Bergounioux se concentraient sur les existences individuelles ou familiales, et prenaient d'abord acte, sur un mode mélancolique de « la fin des paysans<sup>12</sup> », Jean-Loup Trassard s'intéresse plutôt à l'environnement, aux paysages. Photographe en même temps qu'écrivain, il précise : « J'aime faire des photos de nature travaillée : des champs, des emblavures, des petits chemins, le parcellaire agricole<sup>13</sup> ». Ce faisant, il s'intéresse aux rebuts laissés par le travail des hommes dans le paysage des campagnes : vieux tonneaux disjoints, clous ou fers à cheval rouillés, morceaux d'ardoises, hangars à l'abandon, bâches de silo. Mais comme le remarque Dominique Vaugeois<sup>14</sup> l'écrivain insiste plutôt sur la sobriété et le bon emploi des restes et déchets dans l'économie rurale : la ficelle de lieuse – en corde ou en plastique bleu – qui traîne sur le sol, est un objet « de grande utilité » que l'homme des champs n'oublie jamais de mettre dans sa poche à côté du couteau<sup>15</sup> » ; ou bien, c'est « La boîte de sardines »

<sup>12</sup> C'est le titre de l'ouvrage publié par le sociologue Henri Mendras : Paris : SEDEIS, 1967.

<sup>13</sup> « L'arche de Trassard. Entretien avec Thierry Guichard », *Le Matricule des anges*, n° 54, juin 2004.

<sup>14</sup> D. Vaugeois : « Économie et écologie : l'*oïkos* de Jean-Loup Trassard », in *Écrire la ruralité, penser les usages de la terre*, Sylviane Coyault et Claire Jaquier dir., RSH, Lille, 2023 : Presses du septentrion : 76–80. Ces lignes doivent beaucoup à cet article.

<sup>15</sup> *Idem*.

qui près de l'étable sert de « récipient pour mettre un peu de lait aux chats (ils attendent à l'heure de la traite, distants jaloux) »<sup>16</sup>. De même « la boue molle des fonds de chemin creux ou le curage de la cour ou de la mare, étaient portés, tombereau dégoulinant, sur une prairie. On mettait de la terre sur la terre et rien n'était perdu<sup>17</sup>. » Ces pratiques sont des comportements que nous dirions aujourd'hui écologiques : « Rien, sauf les assiettes cassées, n'était jeté parce que tout pouvait servir. J'ai aimé observer une telle économie, essayé même de la pratiquer<sup>18</sup> ». Cependant, remarque toujours Dominique Vaugeois, « ces pratiques obéissent à une nécessité aujourd'hui disparue [...] qui s'exprime moins en termes de préservation de l'environnement qu'en termes de respect de l'objet, de la matière et du travail de l'artisan ou de curiosité admirative pour cette « utilisation ingénieuse des restes<sup>19</sup> ». Jean-Loup Trassard est né en 1933. Aux yeux de la génération suivante, l'approche est bien différente et s'assombrit singulièrement. Pour le poète Pascal Commère, né quelque 20 ans plus tard, les restes ou déchets renvoient plutôt à « la négligence qui les a voués à l'abandon ou à la perte ». Ils témoignent d'une actualité rurale du décombre : « une épave tôle jetée aux orties, le temps/ comme en suspens un rajout de ciment », « Un village seul, plus loin, /un panneau descellé au mur d'une grange/ au toit crevé annonce des soldes mirifiques<sup>20</sup> ». Enlaidissant le paysage, ils sont les signes « d'un présent défectueux où la pauvreté rurale doit vivre »<sup>21</sup>.

Plus préoccupants encore – et sans doute plus actuels – sont les déchets occasionnés par le mode de vie contemporain avec son arsenal d'appareils électriques ou électroniques. Guillaume Poix en fait le cœur de son roman, paru en 2017 : *Les Fils conducteurs*, sur lequel je voudrais m'attarder davantage. L'essentiel, de l'action se déroule au Ghana, plus précisément près du port d'Accra. Là aboutissent les conteneurs qui déversent dans une immense décharge une grande partie de l'électroménager hors service du monde occidental : sur un lagon qui s'appelle Agbogbloshie, on voit flotter les carcasses de congélateurs, des lave-linge, frigidaires, grille-pains, téléviseurs, aspirateurs ou sèche-cheveux. Dans cette décharge, une économie parallèle s'organise : il

<sup>16</sup> J.-L. Trassard : *Territoire*, Mazères : Le Temps qu'il fait, 1989.

<sup>17</sup> M. Jourde : « Jean-Loup Trassard et la tradition des maisons rustiques », *Jean-Loup Trassard/ Cahier dix-neuf*, dir. D. Vaugeois : Mazères : Le Temps qu'il fait, 2014 : 135–149 : 10.

<sup>18</sup> J.-L. Trassard : *Manivelles et valets*, Mazères : Le Temps qu'il fait, 2021 : 11.

<sup>19</sup> J.-L. Trassard : *Traquet motteux ou L'agronome sifflotant*, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1994 : 10.

<sup>20</sup> P. Commère : *Territoire du coyote*, Saint-Benoît-du-Sault : Éditions Tarabuste, 2017 : 28 et 29.

<sup>21</sup> *Idem*.

y a d'abord des gosses qui passent leur temps à fouiller dans ces décombres, pour trouver des pièces détachées « valorisables sur le grand marché de la récupération et des trafics<sup>22</sup> ». Ils ont une dizaine d'années, treize ans tout au plus; Moïse et Isaac apprennent à Jacob, le personnage principal (11 ans), « comment trier les métaux des téléphones, ordinateurs et téléviseurs, comment récolter dans le ventre de ces appareils ce qui se revend pour une poignée de cedis qu'on rapportera parfois, fier, chez soi, les poches alourdies par quelques pièces qui feront tenir quelques jours et gratifieront les entrailles de quelques vivres<sup>23</sup> ». Bien évidemment, ils se blessent les doigts, les bras, les jambes – et ne sont pas vaccinés contre le tétanos. Des feux brûlent continuellement dans la décharge, « une forge à ciel ouvert<sup>24</sup> » d'où proviennent des émanations toxiques qui engendrent des problèmes pulmonaires... De fait, les enfants ne « dépassent pas vingt années d'existence<sup>25</sup> » dans ce milieu (d'ailleurs Moïse et Jacob meurent avant la fin du roman). Au-dessus des gosses il y a deux rabatteurs, Wisdom et Justice, qui tentent de faire travailler les plus adroits pour leur compte en les alléchant avec des gains supérieurs; et au-dessus de tout ça le patron, Daddy Jubilee, qui vit de ce commerce. Le tableau s'assombrit encore lorsqu'on comprend que Wisdom et Justice – aux noms sinistrement ironiques – font aussi métier de souteneurs : ils recrutent les enfants pour le commerce sexuel et les prostituent aux pédophiles blancs.

À l'opposé de cet univers misérable, il y a Thomas, artiste photographe franco-suisse. L'histoire se passe en 2025 (grâce à une légère anticipation par rapport au roman paru en 2017) : elle commence en Suisse, au musée d'Art et d'Histoire de Genève; on y a conçu un projet innovant pour la culture et l'environnement, avec « tout ce qui se faisait en matière de rénovation écologique appliquée à l'habitat », notamment « une pompe à chaleur raccordée à seize sondes géothermiques produisant des énergies renouvelables<sup>26</sup> ». C'est là, devant une exposition de l'art funéraire ghanéen que Thomas a l'idée d'aller à Accra pour un reportage sur Agboghloshie et « alerter ses semblables non seulement sur le désastre écologique en cours, mais aussi sur les filières illégales de recyclage qui causent le désastre susmentionné en approvisionnant

<sup>22</sup> G. Poix : *Les Fils conducteurs*, Folio Gallimard, 2017 : 90.

<sup>23</sup> *Ibid.* : 74.

<sup>24</sup> *Ibid.* : 68.

<sup>25</sup> *Ibid.* : 91.

<sup>26</sup> *Ibid.* : 13 et 14.

quotidiennement ce lieu infernal<sup>27</sup> ». Thomas est bien sûr équipé de tout ce que la technologie moderne suppose en matière d'appareil photo, téléphone, ordinateur. Il est aussi vacciné et équipé en matériel sanitaire ! Or il décide non pas d'y aller en avion (conviction écologique oblige) mais par voie maritime : il va transiter par Hambourg et suivre le trajet des déchets électroniques<sup>28</sup>, car Hambourg est le 3<sup>ème</sup> port en Europe spécialisé dans le trafic de conteneurs. Au Ghana, il est accueilli par le couple de *parrains*, Wisdom et Justice, habitués à voir des journalistes venir fouiner, interroger, enregistrer, pour « réveiller les consciences » sur Agbogbloshie. En faisant mine de lui donner accès au cimetière numérique et à la société qui y vit, ils se chargent de le neutraliser : ils vont le laisser « glaner des informations calibrées, données qui seront rémunérées par quelques instances officielles soulagées qu'une histoire émouvante et plausible (toujours la même) se répande auprès des consciences nanties, laissant ainsi espérer qu'affleureront les financements internationaux pour améliorer la situation, fonds qui permettront surtout aux instances susnommées de continuer à mener leurs petites affaires parallèles sans dérangement.<sup>29</sup> »

## Poétique

La littérature résultant de ces préoccupations environnementales peut être lourdement didactique ; les désastres écologiques dénoncés par Guillaume Poix semblent à première vue forcer le trait et pêcher par l'« emphase<sup>30</sup> » dont se moquent Wisdom et Justice : une « situation apocalyptique », un « lieu cauchemardesque »... n'était justement l'ironie sous-jacente : Thomas malgré ses bonnes intentions, n'échappe pas aux clichés de son époque, et en franco-suisse bien propre sur lui vient se donner bonne conscience ; or comme le confirme la fin du roman, il se trouve malgré lui du côté des criminels. Surtout, l'écriture vient contrebalancer l'intention édifiante. Le récit, mené tambour battant façon Échenoz ou Kerangal, joue sur divers registres de langue. D'un côté le français de Thomas, très *branché*, émaillé d'expressions courantes comme « ça devrait le

<sup>27</sup> *Ibid.* : 45.

<sup>28</sup> *Ibid.* : 44.

<sup>29</sup> *Ibid.* : 82.

<sup>30</sup> *Idem.*

faire<sup>31</sup> », de jurons BCBG : « [...] putain où est cette trousse [...] putain dans le sac je l'ai déjà rangée dans le sac elle est tout au fond c'est le premier truc que j'ai mis qu'est-ce que je suis con » ou encore de formules à la mode écoresponsable : il parle d'« une plateforme tout à fait *feng shui*<sup>32</sup> ». De l'autre, l'argot spécifique d'Agboglobloshie d'une grande inventivité langagière, un mélange de français, d'anglais et d'idiome africain ; ainsi ce dialogue entre Wisdom et Justice :

- Je brame, Dieu de merde.
- Tu brames dans le vent, ça débrouille pas le dilemme.
- Je brame quand même, lignée de morts. Brame ce qui te pisse du cul, mais brame pas au max du volume, suggère Wisdom. [...]
- Bon, on do what ? demande Justice.
- Le volume je dis.
- On sursoit qu'il nous pullule dans le fion ?
- Il pullulera rien : c'est du langage de bluff.
- T'es ingénu, toi, le Wisdom. [...]
- Il va pas dropper son meilleur tandem, avise Wisdom.
- On rapporte pas plus que les autres.
- Bien entendu que Yes<sup>33</sup>.

Ou encore ces conseils d'Isaac à Jacob :

Tu puches. Foutu, ça : tu brades, yes. Mais ça : tu glanes. Tu puches, continue de pucher, va. Ça : à parquer, Gros. Tu puches, yes. Yes. Ça, Gros, non. Ça, ça pique et ça truque. A parquer, Gros. (Isaac crache, un mollard fuse.) Tu chipes ça, tu chipes, tu chipes, chipe donc ! Yes, Gros. Tu puches, Gros, tu puches avec l'aimant. Ça : foutu. (Il se racle le palais, crache de nouveau.) Sauf si t'astiques, Vise : j'astique le chose. Aie<sup>34</sup> !

Ces dialogues en argot hexagonal ou africain sont sertis dans une langue intense et profuse. Un des sortilèges ambigus du récit tient aux descriptions lancinantes de la décharge qui composent des tableaux saisissants, quasi poétiques :

<sup>31</sup> *Ibid.* : 26-27.

<sup>32</sup> Le *feng shui* est un art millénaire d'origine chinoise qui a pour but d'harmoniser l'énergie environnementale.

<sup>33</sup> *Ibid.* : 60.

<sup>34</sup> *Ibid.* : 75.

Tandis que les pensées de Jacob flottent sur ce fond de mélancolie, une carcasse de congélateur portée par les eaux lourdes du lagon apparaît dans son champ de vision. Elle n'est pas seule : il y a quelques écrans d'ordinateur ainsi qu'un squelette pas vigoureux d'imprimante couleur. Jacob observe cette parade insolite : jusqu'à présent il n'a jamais vu que des animaux, des hommes ou des femmes osciller à la surface des eaux. Quelques plantes aussi s'il y pense ou bien des semelles, des feuilles mortes – choses inanimées et dénuées de pesanteur. Il dirige son regard écarquillé en amont de la rivière qui s'écrase ici en liman. Il aperçoit un voile fait d'épaisses fumées qui dansent au vent du soir, une vapeur irisée tournoyant et refluant, régulièrement déchirée par un cortège d'appareils électriques électroniques rouillés, défoncés, éventrés, titubant avec grâce jusqu'à l'embouchure<sup>35</sup>.

C'est l'art de transformer de la boue en or, comme aurait pu écrire Baudelaire<sup>36</sup>. On pourrait en déduire qu'il existe une poétique voire une poésie du déchet, de l'ordure. Elle se décline de diverses manières dans ce roman : soit par un langage transgressif (comme l'idiome métissé, le vocabulaire d'initiés en usage parmi ceux qui fouillent et commercent à Agbogbloshie) soit par l'hyperbole, dans le registre de la fange et de l'immondice :

Ce qui se fait jour en soi quand ce brise rêverie et mirage et qu'on entrevoit un peu de ce que cache le mot Agbogbloshie ça ressemble à la matière gluante d'une abondante merde déversée d'un cul malade et purulent, y ayant laissé des traînées noires indélébiles, obstruant les narines d'un relent de charogne, désastre de notre abjection parce que c'est notre cul qui se vide là<sup>37</sup>.

Un trait plus courant encore est l'inventaire, une esthétique de la liste ; comme on a pu le constater dans les citations précédentes, Guillaume Poix se complait à énumérer les appareils usagés que déversent les containers dans le port d'Accra. Ce peut être aussi ce qu'il appelle justement une « incantation

<sup>35</sup> *Ibid.* : 22–23.

<sup>36</sup> « Tu m'as donné de la boue et j'en ai fait de l'or ». Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, « Alchimie poétique ».

<sup>37</sup> *Ibid.* : 38.

revigorante » celle des métaux récupérés<sup>38</sup> ou la litanie des terres rares<sup>39</sup> : « Scandium, yttrium, lanthane, cérium, praséodyme, néodyme prométhium samarium, europium, gadolinium, terbium, dysprosium, holmium, erbium, thulium, ytterbium et lutecium » et l'auteur commente : « passé le seuil poétique de l'appellation utilisée pour désigner ces forces magnétiques qui semblent posséder quelque résonance mythologique de mauvais aloi [...] il faut s'y résoudre : les terres rares fichent la trouille ». Il semble même que l'ensemble de la narration procède de ces énumérations qui en font la marque stylistique.

Or cette propension à liste a quelque relation avec la notion même de déchet : il s'agit de recenser des éléments disparates, désassortis. Il en va ainsi, chez Beckett, pour les possessions de Molloy : un couteau à légume, de l'argenterie et une corne. Songeons aussi à ce que contenaient les poches d'un autre clochard, Charles, celui d'Échenoz dans *L'Équipée malaise*<sup>40</sup> : un zippo, des clés, des tickets de métro, des dés à jouer, 11 francs trente en petite monnaie. Ou encore le vide-poches de la voiture de Bob :

Raide de graisse, un gant célibataire hébergeait là toute une famille de cartes routières fripées, une communauté gondolée de contraventions en uniforme vert, un couple de chiffons, une paire de lunettes noires, une vieille tribu de points Mobil, une bande désœuvrée de petites pièces détachées sans avenir, une flasque vêtue de cuir emplie de whisky Jameson<sup>41</sup>.

Pascal Quignard, qui fait un usage fréquent de l'énumération<sup>42</sup> en fait même un principe de composition de ses *Sordidissimes*<sup>43</sup> : il s'agit d'un ouvrage fragmentaire<sup>44</sup>, composé de 88 annotations, petits apologues, citations et pensées éparses – un art de la mosaïque. L'auteur y intègre même une liste de listes, où on trouve celle, bien connue, de Rimbaud rassemblant de même quelques

<sup>38</sup> *Ibid.* : 102 : (plomb, mercure, cadmium [...] que viennent aussi rallier cuivre, aluminium, platine, étain, fer ou nickel).

<sup>39</sup> *Ibid.* : 102–103.

<sup>40</sup> Jean Échenoz : *L'Équipée malaise*, Paris : Minuit poche, 1986 : 53

<sup>41</sup> *Ibid.* : 148.

<sup>42</sup> Voir aussi dans, *Albucius*, Paris, POL, livre de poche, 1990, 32 : « des petits cailloux, un pain d'épice, des bonbons... ».

<sup>43</sup> P. Quignard : *Sordidissimes*, Paris : Grasset, 2005 ; coll. Folio, 2019.

<sup>44</sup> P. Quignard est aussi l'auteur d'un essai intitulé *Une Gêne technique à l'égard des fragments*, Paris : Fata Morgana, 1986.

rebuts : « littérature démodée, latin d'église, livres érotiques sans orthographe, romans de nos aïeules, contes de fées, petits livres de l'enfance<sup>45</sup> »...

On pourrait ajouter parmi les restes et autres déchets, ces bouts de textes que les écrivains rassemblent parfois sous forme de miscellanées – si bien que tout art du fragment a un proche ou lointain rapport avec ce sujet. Songeons en particulier à ce que les auteurs retranchent d'un manuscrit avant de le publier, et qu'ils réutilisent par la suite. Ainsi Giraudoux constitue le recueil *La France sentimentale* avec les « chutes » d'œuvres antérieures : *Simon le pathétique*, *Siegfried et le Limousin*, *Bella*, *Aventures de Jérôme Bardini* ou à des projets de romans avortés (*Bellita*)<sup>46</sup>. Le recyclage – qui est une notion à la mode – « écoresponsable » dirait-on – est une pratique ancienne en littérature, et pourrait englober toute forme de palimpseste ou d'écriture citationnelle. Je ne développerai pas ce point, mais signale seulement que d'aucuns – dont Antoine Compagnon – en ont fait une caractéristique de la post-modernité dans tous les arts (la notion vient d'abord de l'architecture). Le même phénomène s'observe en peinture et en sculpture. Des artistes comme Tapies ou Dubuffet sont partis des graffitis sur les murs ; Louise Nevelson a fait des sculptures à partir de décombres. Plus près de nous, l'écrivain Pierre Bergounioux récupère d'anciens outils des ferrailles dans les casses pour en faire des sculptures<sup>47</sup>. En France, cela concerne aussi le roman ; après l'ère du soupçon et les expériences « textuelles » des années 1960, en rupture totale avec le passé, les écrivains reviennent au récit. Cela n'a rien d'une régression, mais il s'agit de jouer avec les différentes manières de raconter, de recycler donc d'autres formes, d'autres modes narratifs comme le roman d'aventure, mais aussi le roman d'espionnage, le cinéma, la bande dessinée... Échenoz en particulier, mais de nombreux auteurs des éditions de Minuit en explorent toutes les possibilités.

## Dimension temporelle

On nomme « laisse » au bord de la mer, l'espace de sable où s'avance et se retire la marée. / Plein de petits coquillages vides, de préservatifs souillés, de bouteilles vides, de bois naufragés, de

<sup>45</sup> *Ibid.* : 274.

<sup>46</sup> Voir A. Besnard : « La France sentimentale » in le *Dictionnaire Jean Giraudoux A-K*, A. Job et S. Coyault (dir.), Paris : Champion, 2018 : 469.

<sup>47</sup> P. Bergounioux : *La Casse*, paru en 1994 chez Fata Morgana.

petits cadavres de coquillages, d'étoiles de mer, d'os de seiche, de dimensions perdues<sup>48</sup>.

Cette image maritime qui revient souvent sous la plume de Pascal Quignard, la laisse, est aussi un espace temporel. Tous les débris, déchets, détritrus sont ce qui demeure sur la laisse du temps. D'où une partie de leur séduction mélancolique : ils sont les vestiges d'un monde disparu. Ainsi chez Échenoz les objets usagés pour lesquels on se prend d'une étrange tendresse : les « vieux jouets cassés, plantes vertes mortes, un téléviseur implosé, la roue veuve d'un vélo ». Guillaume Poix insère dans son récit un téléviseur, précisément, acquis en 1986 par Dominique et Joël Poix « pour fêter la naissance de leur troisième enfant<sup>49</sup> » – à l'évidence l'auteur lui-même – ; il s'agit d'un appareil « de la marque allemande Grundig, une des toutes premières télévision couleur produite en masse par cette société qui inonde alors le marché européen<sup>50</sup> ». On suivra par la suite l'itinéraire de ce téléviseur jusqu'à la décharge d'Agbogbloshie où Jacob le récupérera. Cette anecdote est exemplaire car elle souligne discrètement l'histoire intime dont sont porteurs les détritrus. Elle a aussi valeur sociologique : Dominique et Joël Poix sont un « couple ordinaire de la classe moyenne supérieure domicilié dans la région lyonnaise ». Et l'appareil a une coque blanche « ce qui, en plus d'être chic se fond bien dans le living où l'on rechigne encore à faire trôner ce genre d'objet considéré comme trivial et qui vous arrime irréversiblement à la société du spectacle<sup>51</sup> ». Le déchet est donc aussi la trace d'un moment de la société, ou à plus grande échelle, d'une civilisation. Tel est le cas aussi chez Échenoz des cartes routières fripées (on a maintenant des GPS) des « points mobil », des « zippos », des morceaux « d'isorel plastifié bleu »<sup>52</sup>. Datés années 1960, ces objets font penser aux « cuvettes en matière plastique rose », et aux « postes à galène<sup>53</sup> » de Georges Perec ; ils pourraient de la même manière être inclus dans une liste de ses « Je me souviens ».

Or, selon Pascal Quignard, le pouvoir d'aimantation qu'exercent les « sordidissimes » tient à ce que le plus souvent ils « ramènent dans la vie ordinaire

<sup>48</sup> P. Quignard : *Sordidissimes*, op. cit. : 29.

<sup>49</sup> G. Poix : *Les Fils conducteurs*, op. cit. : 137.

<sup>50</sup> *Idem*.

<sup>51</sup> *Ibid.* : 138.

<sup>52</sup> *L'Équipée malaise* : 68, 48.

<sup>53</sup> G. Perec : *Je me souviens*, Paris : P.O.L., 1978.

une ou deux preuves prélevées dans la zone d'enchantement<sup>54</sup> », c'est-à-dire l'enfance : « des petits cailloux, un pain d'épice, un chaperon rouge, des bonbons, un pudding [...] ». C'est ainsi, nous rappelle-t-il que la poétesse « Marie Rouanet a consacré tous les livres qu'elle a écrits aux trésors qui restent de l'enfance<sup>55</sup> ». On y trouvera la spirale de la peau d'orange, le noyau d'abricot, les poupées en coquelicot<sup>56</sup>, les « minuscules bouts de craie de couleurs [...] les fruits rouges du fusain, les cupules des glands où boivent les écureuils et les poupées<sup>57</sup> ». Ils constituent ces « trésors » que les enfants conservent en secret comme des reliques. Du reste le débris, le reste, a aussi une valeur sacrée puisque « la relique est ce qui reste de vénérable d'un corps perdu<sup>58</sup> ». Pour reprendre l'image de Pascal Quignard, les reliques, les restes ou débris sont aussi les objets que l'on trouve dans « la laisse de la mort<sup>59</sup> ». C'est pourquoi ils peuvent aussi exercer cette intense émotion.

## Conclusion

On peut ainsi deviner l'extraordinaire fécondité de la notion de déchet, chose inutile, débris... ce dont a priori on se débarrasse, que l'on met sous le tapis, ce qui pollue le monde ; ou ce que l'on récupère et recycle. C'est aussi un ferment poétique, en raison de sa charge mélancolique, nostalgique, de sa valeur temporelle. « Il s'agit de héler ce qui se dérobe<sup>60</sup> » dit encore joliment Pascal Quignard.

Obscène et en même temps dérisoire, il inspire des sentiments contradictoires : répulsion, dégoût et, à l'opposé, attirance, ou fascination ; rejeté ou religieusement conservé (telles les Saintes Reliques), il porte le signe du sacré comme du profane. En fin de compte, il est la marque même de notre humanité : son fardeau et sa richesse.

<sup>54</sup> P. Quignard : *Albucius, op.cit.* : 32.

<sup>55</sup> P. Quignard : *Sordidissimes, op.cit.* : 197.

<sup>56</sup> M. Rouanet : *Trésors d'enfance*, Paris : Albin Michel, 2009.

<sup>57</sup> P. Quignard : *Sordidissimes, op.cit.* : 197.

<sup>58</sup> *Ibid.* : 155.

<sup>59</sup> *Ibid.* : 81. Les natures mortes pourraient-elles en relever ?

<sup>60</sup> *Ibid.* : 129.

Pour finir avec un peu d'humour noir, rappelons-nous hors littérature française, cette belle fable d'Italo Calvino, dans *Le K*<sup>61</sup> : la nouvelle fantastique qui s'intitule *L'Entrümpelung* : (en français : « déblayage, grand nettoyage » ; une fois par an, lors de la fête de *L'Entrümpelung*, on jette à la rue tout ce qui ne sert plus : objets, meubles, (en quelque sorte un « vide grenier ») ; on peut aussi se débarrasser des gens : maris ou des femmes encombrants... et les grands-parents... Tel est peut-être notre devenir... déchets !

## Bibliographie

- « L'arche de Trassard. Entretien avec T. Guichard, », *Le Matricule des anges*, n° 54, juin 2004.
- Baudelaire, Ch. (1975) : *Les Fleurs du mal*, « Alchimie poétique ». [1857] Paris : Gallimard, la pléiade.
- Beckett, S. (1970) : *Molloy*. Paris : Minuit.
- Bergounioux, P. (1994) : *La Casse*. Paris : Fata Morgana.
- Bergounioux, P. (1995) : *Miette*. Paris : Gallimard.
- Besnard, A. (2018) : La France sentimentale. In : A. Job et S. Coyault (dir.) *Dictionnaire Jean Giraudoux A-K*. Paris : Champion.
- Boileau, N. (1969) : *Art poétique*, Art poétique, Chant III, [1674], éd. Sylvain Menant, Paris : Garnier-Flammarion.
- Buzzati, D. (1967) : *Le K*. 1966, trad. de Jacqueline Remillet : Laffont.
- Commère, P. (2017) : *Territoire du coyote*. Saint-Benoît-du-Sault : Éditions Tarabuste.
- Ducas, S. : Posture et imposture de Michel Houellebecq ou le paradoxe du tricheur. In : *Fixxion*, n°22, *Figures du mensonge et de la mauvaise foi dans le roman contemporain*. <https://doi.org/10.4000/fixxion.372>, consulté le 20/08/2024.
- Échenoz, J. (1986) : *L'Équipée malaise*. Paris : Minuit poche.
- Énard, M. (2020) : *Le Banquet annuel de la confrérie des Fossoyeurs*. Paris : Actes Sud.
- Gracq, J. (1989) : *Préférences, œuvres complètes*. Paris : Gallimard, la pléiade.
- Lafon, M.-H. (2014) : *Joseph*. Paris : Buchet-Chastel.
- Mendras, H. (1967) : *La Fin des paysans*. Paris : SEDEIS.
- Michon, P. (1982) : *Vies minuscules*. Paris : Gallimard.

<sup>61</sup> D. Buzzati, *Le K*, 1966, trad. de Jacqueline Remillet, Laffont, 1967.

- Jourde, M. (2014) : Jean-Loup Trassard et la tradition des maisons rustiques. In : *Jean-Loup Trassard / Cahier dix-neuf*, dir. Dominique Vaugeois. Mazères : Le Temps qu'il fait.
- Perec, G. (1978) : *Je me souviens... Les choses communes I*. Paris : Hachette, coll. « P.O.L ».
- Poix, G. (2017) : *Les Fils conducteurs*. Paris : Folio Gallimard.
- Ponge, F. (1972) : *Le Parti pris des choses*. [1942]. Paris : Poésie / Gallimard.
- Quignard, P. (1986) : *Une Gêne technique à l'égard des fragments*. Paris : Fata Morgana.
- Quignard, P. (1990) : *Albucius*. Paris : POL, livre de poche.
- Quignard, P. (2005) : *Sordidissimes*. Paris : Grasset.
- Robbe-Grillet, A. (1972) : *Pour un nouveau roman*, « *Nature, Humanisme, tragédie* ». Paris : Gallimard/Idées.
- Rouanet, M. (2009) : *Trésors d'enfance*. Paris : Albin Michel.
- Trassard, J.-L. (1989) : *Territoire*. Mazères : Le Temps qu'il fait.
- Trassard, J.-L. (1994) : *Traquet motteux ou L'agronome sifflotant*. Mazères : Le Temps qu'il fait.
- Vaugeois, D. (2023) : Économie et écologie : l'oïkos de Jean-Loup Trassard. In : S. Coyault et C. Jaquier (dir.) *Écrire la ruralité, penser les usages de la terre*. RSH, Lille : Presses du septentrion : 76–80.

## Humain trop humain. Pour une chimie du déchet dans *Warax* de Pavel Hak

*Katia Hayek*  
*Université Masaryk*  
*kat.hayek@yahoo.fr*

**Abstract:** The entry into the Anthropocene would manifest itself not only in the production of waste, dependent on the activities of a *homo faber* on the way to a *homo oeconomicus*, but also in a metamorphosis of the human being or, at least, of our understanding of his being. This reflection on the Being in the Anthropocene is the focus of *Warax*, a speculative novel by Pavel Hak (2009). This French-speaking Czech author, who emigrated to France as Milan Kundera, specialises in what is now known as the literature of violence. *Warax* is a novel of war, in which the avatars of the foul accumulate. Playing on the multiple meanings of waste, from the city to the military zone, it invites us to reflect on the status of human beings in an ultra-contemporary era: hasn't the Anthropocene led to a mutation of humanity and its perception under the sign of waste?

**Keywords:** speculative novel, postmodernity, waste studies, anthropocene, moral philosophy

**Résumé :** L'entrée dans l'Anthropocène se manifesterait non seulement par la production des déchets, dépendante des activités d'un *homo faber* en marche vers un *homo oeconomicus*, mais reviendrait également à une métamorphose de l'être humain ou, au moins, de la compréhension de son *étant*. Cette réflexion à propos de l'Être dans l'anthropocène est l'axe de réflexion de *Warax*, roman spéculatif de Pavel Hak (2009). Cet auteur tchèque d'expression française, émigré au même titre que Milan Kundera en France, s'est spécialisé dans ce que l'on nomme aujourd'hui la littérature de la Violence. *Warax* est un roman de la guerre, dans lequel les avatars de l'immonde s'accumulent. Jouant des significations plurielles du déchet, de la ville à la zone militaire, il invite à réfléchir sur le statut de l'être humain à une époque ultracontemporaine : l'anthropocène n'a-t-il pas orienté une mutation de l'humanité et de sa perception sous le signe du déchet ?

**Mots-clés :** roman spéculatif, postmodernité, déchet, anticipation, anthropocène, philosophie morale

## 1 Introduction

La corrélation d'un titre emprunté à la traduction française d'une œuvre fameuse de Friedrich Nietzsche et des déchets en littérature contemporaine peut étonner<sup>1</sup>. *Menschliches Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister* est publié en 1878 et traduit en français, à partir de l'édition E. W. Fritzsch de 1886 sous le titre *Humain trop humain. Un livre pour esprit libre* par Alexandre-Marie Desrousseaux pour les Éditions Mercure de France en 1906. À travers ce petit livre d'aphorismes, le philosophe allemand examine les valeurs que se donne l'humanité, ces choses trop humaines pour reprendre une traduction peut-être plus philosophique de *Allzumenschliches*<sup>2</sup>. À cette fin, et à la manière du chimiste, il propose, d'une part, d'en établir l'histoire et, d'autre part, d'en évaluer la pertinence. Quel rapport avec les matières et choses inutiles : détritius, déchets, ordures, restes, fragments ? Le passage du concret à l'abstrait, soit faire de la valeur humaine une matière inutile et donc un déchet ne saurait être à propos, sauf au prix du détournement de la pensée nietzschéenne.

Pourtant, Sabine Barles, spécialiste du métabolisme urbain, souligne que la signification contemporaine du substantif « déchet » en tant que « toute substance ou tout objet dont le détenteur se défait, à l'intention ou l'obligation de se défaire » est d'invention récente<sup>3</sup>. Pour la période de la modernité qu'elle considère, elle privilégie à ce titre le terme d'excreta afin de faire valoir la dévalorisation de ceux-ci et, donc, leur perception comme déchet à partir des années 1880<sup>4</sup>. Le mot déchet existait toutefois mais, substantif verbal de déchoir, il signifiait davantage ce qui tombe d'une matière travaillée, soit une chute, un reste et pouvait être synonyme de dégât. Il n'impliquait pas le fait de s'en défaire, au contraire. La matière tombée trouvait un autre moyen d'être valorisée par l'homme du temps<sup>5</sup>. Le Dictionnaire du Bas-langage d'Hautel paru en 1808 atteste l'évolution de la signification du déchet au cours du XIX<sup>e</sup> siècle jusqu'au glissement vers l'individu : « *Quel déchet!* Exclamation ; raillerie ; en parlant de

<sup>1</sup> F. Nietzsche : *Humain trop humain. Un livre pour esprits libres*, trad. : R. Rovini, Paris : Gallimard, 1968.

<sup>2</sup> P. D'Iorio : *Le voyage de Nietzsche à Sorrente, Genèse de la philosophie de l'esprit libre*, Paris : CNRS Éditions, Juin 2012.

<sup>3</sup> Directive 2008/98/CE : eur-lex.europa.eu [29.09.2024]

<sup>4</sup> S. Barles : *L'invention des déchets urbains : France 1790–1970*, Ceyzérieu : Champ Vallon, 2005.

<sup>5</sup> On pourra consulter à ce propos l'ouvrage d'A. Compagnon : *Les Chiffonniers de Paris*, Paris : Gallimard, 2017.

quelqu'un qui a été pris pour dupe »<sup>6</sup>. Or cette variation du sens, si elle exprime une mutation de l'idée de déchet en regard des progrès de l'industrie, de l'expansion des villes et de l'hygiénisme, implique également une modification du rapport de l'être humain aux déchets à l'âge moderne et contemporain.

L'articulation des deux phénomènes, soit la transformation de la perception du déchet et de sa relation à l'humain, constitue le pivot du roman *Warax* de Pavel Hak<sup>7</sup>. L'œuvre tant romanesque que théâtrale de cet « écrivain tchèque d'expression française » appartient à une littérature de l'exacerbation de la violence<sup>8</sup>. Elle répond également aux critères définitoires de la littérature *Trash* dont l'étude est intégrée aux *Waste studies*, soit à une « littérature poubelle » caractérisée par la dévalorisation des êtres et des choses, un mode de violence qui nie l'existence des êtres et l'idée de transformation et d'espoir<sup>9</sup>, même si ce dernier point n'apparaît pas de manière évidente dans le texte hakien. Le romancier présente la réflexion sur la violence à l'origine de l'inspiration de *Warax*. Il s'agit essentiellement d'initier à partir d'elle « un mouvement d'exploration » puisque « [l]a violence est quelque chose qui structure le monde moderne [et que] l'art doit affronter cette problématique profonde qui sous-tend nos civilisations, nos sociétés »<sup>10</sup>. Paradoxalement, l'auteur ajoute que « [d]ans ce monde complexe, instable, incertain, un monde difficile à saisir, le roman nous propose quelque chose de stable, cohérent, élaboré [...] c'est une fiction, mais bien entendu, ses résonances avec ce que l'on vit, avec le monde présent sont réelles »<sup>11</sup>. La violence se présente ainsi comme élément structurant non seulement la narration mais le monde restitué par la narration et vécu par l'auteur et le lecteur. Sa nature et son usage occulteraient l'idée de transformation et d'espoir au profit de la résonance de la fiction avec le monde réel. Pourtant, le texte donné à lire relève *a priori* davantage de l'anticipation sans que le genre soit clairement identifiable. En outre, le roman joue de la représentation au point d'ignorer toute prétention au mimétisme.

<sup>6</sup> Ch. L. d'Hautel : *Dictionnaire du bas-langage ou des Manières de parler usitées parmi le peuple*, Paris : Haussmann, 1808 : 276.

<sup>7</sup> P. Hak : *Warax*, Paris : Seuil, 2009.

<sup>8</sup> P. Hak : *Entretien*, Radio Prague International, 2 janvier 2020. <https://francais.radio.cz>

<sup>9</sup> G. Kennedy : *An Ontology of Trash. The Disposable and Its Problematic Nature*, New York : State University of New York Press, 2008.

<sup>10</sup> P. Hak : *Présentation de Warax*, 2009 ; <http://www.pavelhak.com>

<sup>11</sup> *Idem*.

L'acte violent dans *Warax* engendre des déchets qu'ils soient matériels : ruines, débris, ou humains. La fiction de Pavel Hak autorise, par conséquent, à examiner ce motif afin de déterminer dans quelle mesure celui-ci constitue pour elle un impératif narratif, support d'une réflexion toute nietzschéenne, c'est-à-dire dans quelle mesure il interroge des valeurs humaines actuelles, en direction d'une prise de conscience et d'une remise en cause de notre modernité voire, vers une transformation et un espoir possibles.

## 2 *Warax* et la poubellication : présence du déchet

La présence du déchet dans le texte hakien tient en premier lieu à la composition romanesque post-moderne. Quoiqu'en dise l'auteur, la stabilité et la cohérence de la narration ne vont pas de soi. En effet, le roman ne comporte pas, conformément à l'horizon d'attente, une histoire, voire des narrations croisées mais « quatre forces narratives » et thématiques<sup>12</sup>, discontinues, et presque autant de genres malgré la dominante anticipatrice. Celles-ci organisent le roman selon la série arithmétique  $n + 4$ . Toutefois, les chapitres, dont les cadres spatio-temporels demeurent volontairement flous, résistent à une quelconque linéarité tandis qu'ils alternent des situations qui relèvent autant de la fiction biographique que du roman policier ou encore du roman de guerre. Le rapport au temps, surtout, est bouleversé. Les séquences narratives ne sont ni initialement motivées, leur incipit est *in medias res*, ni véritablement dénouées pour la plupart d'entre elles. Les dénouements sont ouverts sauf pour la troisième séquence. Le traitement temporel, soumis à l'ellipse tant narrative que temporelle, est chronologique à l'intérieur d'une séquence mais il est antéchronologique pour leur succession dans l'œuvre. Ainsi, la « TERRE BRÛLÉE » qui apparaît dans l'incipit élargi de la quatrième histoire se lit également à l'excipit de la première<sup>13</sup>. Cette dernière est également doublée. Les tergiversations du personnage éponyme Ed Ted Warax, magnat de l'industrie militaire, disparaissent pour laisser place à une immersion plutôt réaliste sur un terrain de guerre au milieu de l'ouvrage<sup>14</sup>. La reconstruction de l'ensemble romanesque exige effort tandis qu'elle met à l'épreuve la sagacité du lecteur non seulement par la fluctuation chronologique mais aussi, en raison de ce dédoublement, par la

<sup>12</sup> *Idem.*

<sup>13</sup> P. Hak : *Warax*, *op.cit.* : 12, 189.

<sup>14</sup> *Ibid.* : 84.

présence de cinq narrations pour quatre forces narratives. Néanmoins, cette composition, fondée sur la discontinuité, laisse envisager une accumulation de bribes textuelles, de fragments de narrations à reconstituer et fait entrer le texte dans l'univers du déchet. Le livre se présente comme un « livre poubelle », un objet dans lequel fouiller, puiser pour éventuellement recycler en délaissant le reste. Du concret au figuré, l'analogie orne comme un bon mot la littérature des *Waste Studies* :

Les écrivains réutilisent également des textes antérieurs, les pillant pour en faire une seconde récolte, afin de créer un nouveau banquet poétique. En suivant un tuyau (jeu de mots voulu !) de Ruth Evans, nous pourrions considérer la littérature de rebut dans la lignée du jeu de mots de Lacan « poubellication », dont le traducteur Bruce Fink dit qu'il « est une condensation de « poubelle », boîte à ordures, et de « publication », publication »<sup>15</sup>.

La reprise du néologisme forgé par Jacques Lacan est significative. Cependant, le terme ne se superpose pas entièrement au sous-entendu exprimé par Susan Signe Morrison. Il ne se résume pas à la seule concordance de l'écrit à l'image du contenant, ce que souligne Erik Porge : « [L]a publication est poubellication en ceci qu'elle promet le versant imaginaire de l'objet *a* comme support illusoire d'un tout »<sup>16</sup>. Si le substantif lacanien s'associe d'abord à la célébration du nom, le fameux psychanalyste se réfère au préfet éponyme, il justifie une observation scrupuleuse et fine pour reprendre un tour nietzschéen, du rapport qui lie l'écrit à l'objet *a*, objet du désir du sujet. La poubellication correspond ainsi à une invitation à ne pas confondre ce dernier avec le signifiant, la lettre, ni à le superposer au simple imaginaire.

Sans prétendre à une analyse psychanalytique de *Warax*, l'intention lacanienne se révèle un outil précieux pour la compréhension du motif du déchet dans le roman hakien. Selon Jacques Lacan, si l'objet *a* est objet du désir, il n'est perceptible qu'à travers l'imbrication de trois surfaces ou la formation d'un nœud triple, soit à partir de l'entrelacement du Réel, du Symbolique et de l'Imaginaire. Or, seul, ce nœud peut s'écrire, mais il demande à être dénoué

<sup>15</sup> S. S. Morrison : *The literature of waste : material eco-poetics and ethical matter*, New York : Palgrave MacMillan, 2015 : 151. [Nous traduisons].

<sup>16</sup> E. Porge : « Instance de la lettre et poubellication selon Lacan », *Essaim*, vol. 33. 2014 : 29–40, p. 36.

pour saisir l'objet *a*<sup>17</sup>. En dehors de la psychanalyse, la réflexion lacanienne s'applique étonnamment au travail interprétatif comme l'illustre la phrase borroméenne donnée par Jacques Lacan : « je te demande de refuser ce que je t'offre parce que ce n'est pas ça » dans laquelle il est demandé (Symbolique, les signifiants) de refuser ce qui est offert (Imaginaire, champ du factice et de la représentation) pour entr'apercevoir un Réel qui, autrement, se dérobe sans cesse. La transposition du procédé au roman conduit à se détourner du centre thématique que constitue la violence et des évidences critiques offertes par la trame romanesque : la guerre, l'émigration, les interactions sociales, le genre, etc. pour saisir le véritable sens d'un motif *a priori* périphérique, « parce que ce n'est pas ça ». Pour conserver la langue lacanienne, il s'agit de déterminer la représentation imaginaire des déchets symboliques et signifiants dans le texte, afin de découvrir ce que le motif y dit de sa nature et de son rapport à l'être au service de l'objet *a* formulé par l'auteur : « le roman nous propose quelque chose de stable, cohérent, élaboré [...] c'est une fiction, mais bien entendu, ses résonances avec ce que l'on vit, avec le monde présent sont réelles »<sup>18</sup>.

### 3 Le déchet dans *Warax* : symbolique et imaginaire

Au sens symbolique et signifiant, le déchet est présent dans les cinq récits, soit au sein des quatre forces narratives, même si de manière inégale en fonction des genres représentés et du traitement thématique de la violence. La première séquence, d'abord occupée par le thème du complexe militaro-industriel et qui est une fiction autobiographique d'un de ses acteurs est ainsi moins concernée par le déchet que la quatrième qui est une dystopie apocalyptique. Le motif adopte par ailleurs des formes variées qui recouvrent le champ sémantique du terme. Polymorphe, le déchet est, également, soit désigné : « ruines »<sup>19</sup>, « débris »<sup>20</sup>, soit suggéré : « démoli », « conchié »<sup>21</sup>.

Dans l'espace narratif, il adopte essentiellement deux fonctions. Ornemental, il participe à construire le décor de la diégèse. C'est le cas des ruines. Il est aussi

<sup>17</sup> J. Lacan : « L'objet de la psychanalyse », séminaire du 15 décembre 1965 et « Réel, Symbolique, Imaginaire », séminaire du 17 septembre 1974.

<sup>18</sup> P. Hak : *Présentation de Warax*, 2009 ; <http://www.pavelhak.com>.

<sup>19</sup> P. Hak : *Warax*, *op.cit.* : 83.

<sup>20</sup> *Ibid.* : 142.

<sup>21</sup> *Ibid.* : 46.

agent de l'action et de l'intrigue au sens où il permet la succession logique des péripéties. Ainsi, le cendrier rempli de mégots conduit le protagoniste à chercher le briquet qui conditionne l'explosion finale du véhicule<sup>22</sup>. Par l'usage d'appellatifs comme « fumier » ou « crevard »<sup>23</sup>, l'auteur insère également dans le roman l'extension de la signification du mot « déchet » développée dans le dictionnaire d'Hautel en direction de l'individu.

Du point de vue de l'Imaginaire lacanien, grâce à son affinité avec l'imaginaire du saccage et de la dépréciation, le motif témoigne de la reprise de *topoi* socio-littéraires, du *locus terribilis* que constitue l'espace urbain à la brutalisation du corps social et de l'environnement. Dans tous les cas, à l'intérieur des diégèses, la production tout comme le recyclage et la disparition des déchets dépend des excès de l'être humain. Dans le champ de la représentation, les objets de rebut questionnent conventionnellement les travers d'un monde contemporain articulé sur le progrès et la consommation et ils les mettent en évidence en soulignant les rapports qui existent entre déchet et humanité, traits que l'on peut déjà lire dans l'ouvrage de Zygmunt Bauman publié en 2003, *Wasted Lives*<sup>24</sup>. Dans cet objectif, les narrations mettent en scène de manière appuyée le changement de nature entre le déchet et le vivant. Si les ruines « dévorent » topiquement les ouvriers chargés de les nettoyer, l'espace souterrain se réalise « une planque idéale pour héberger [les] manœuvres, habitués à survivre dans des terriers et des bouches d'égout »<sup>25</sup>. Plus encore, la métaphore à l'œuvre dans la reconnaissance du bâtiment : « un monstre de béton qu'ils identifèrent comme une centrale nucléaire dont le réacteur en panne serait enfermé dans un sarcophage » juxtapose l'implicite du déchet dangereux et le rituel de la mort par l'expression du cercueil<sup>26</sup>. Parallèlement, elle questionne des emplois sémantiques ordinairement acceptés. En dépit de formules topiques, de la vie à la survie, du terrier à l'égout et du rite mortuaire à la question du langage, la concrétisation que les images affichent n'est pas neutre. Elle confine à l'allégorie. Le déchet mange le vivant pour le régurgiter en tant que tel.

Pavel Hak brouille les cartes de la représentation dans *Warax*. Tandis que l'identification de l'être au déchet est d'abord figurative et s'applique aux individus socialement dépréciés, ce n'est pas toujours le cas dans le roman. Les

<sup>22</sup> *Ibid.* : 120.

<sup>23</sup> *Ibid.* : 26, 39.

<sup>24</sup> Z. Bauman : *Wasted Lives : Modernity and Its Outcasts*, Cambridge : Polity Press, 2003.

<sup>25</sup> P. Hak : *Warax*, *op.cit.* : 105, 155.

<sup>26</sup> *Ibid.* : 101.

appellatifs « fumier », « ordures, « crevard » attribués aux immigrants clandestins par une police indigène traduisent une hiérarchisation des objets, soit une dépréciation de ceux-là, qui s'applique, conformément à l'horizon d'attente, aux plus démunis. La qualification de « tas d'immondices » dans la désignation d'un clandestin pourrait être perçue, dans l'espace narratif, comme significative de la subjectivité du personnage policier. Mais le travers concerne également les immigrés, emblème du plus bas social :

Enlevez-leur leurs uniformes et ramassez leurs flingues, ordonna Reynas à la meute [clandestine] surgie au bord de la route [...] – Ne roule pas trop vite, dit Reynas à Pancho installé au volant. À présent t'es un flic ayant tous les droits, cool et pas pressé du tout, comme ces deux ordures que cette brute de Diego vient d'égorger<sup>27</sup>.

Des immondices à l'ordure, la qualification de l'individu en fonction du motif du déchet dépend de la perspective adoptée depuis un point focal donné. Dans le troisième récit occupé par la thématique des pouvoirs dans une « société du spectacle »<sup>28</sup>, le protagoniste Preston, jeune loup de l'audiovisuel, est affublé des mêmes appellatifs. Il est la victime d'une progressive mise au rebut, concrétisée par les désignations relatives au déchet. Encore au sommet social, il est pourtant perçu comme « un gros tas de fumier lâché par leur cheval » et est « jeté à terre par la portière de la limousine », comme un détrit, une fois le service rendu<sup>29</sup>.

Ces phénomènes de reprise excèdent une interprétation figée, parce qu'attendue, de la dénonciation d'une violence corrélative aux rapports sociaux ou raciaux. Ils mettent en évidence que la connotation inhérente au déchet implique une réification de l'être humain en tout lieu et quel que soit le statut ou la classe sociale, ce que renforce le jeu de l'onomastique : Crum, la miette, la redondance de Bren O'Breny à sonorité anglosaxonne mais forgé par un romancier francophone ou encore Warax, de la hache de guerre au fait d'être « viré », supprimé.

<sup>27</sup> *Ibid.* : 41.

<sup>28</sup> G. Debord : *La Société du spectacle*, Paris : Buchet-Chastel, 1967.

<sup>29</sup> P. Hak : *Warax*, *op.cit.* : 26, 51.

#### 4 Chimie du déchet et résonance du monde actuel

Pavel Hak offre une chimie du déchet qui porte d'abord sur la « transformation d'une réalité quelconque sous l'effet d'un agent extérieur »<sup>30</sup>. Le motif rend compte de la transformation de l'individu qui comme tout produit est soumis à sa valeur utilitaire et est réduit à sa fonction. Tandis que la quatrième séquence s'ouvre sur un personnage dont les « doigts effleurèrent [la] nuque. Codes-barres. Il tâtonna : FD 21. Son nom ? Ultime reste de son identité ? »<sup>31</sup>, Preston devient « le condamné à mort n°3264 »<sup>32</sup>. Le sujet perd le patronyme qui le caractérisait au profit du code-barres ou du numéro d'immatriculation. Si les clandestins de la deuxième séquence ont pu être considérés comme des déchets de la société et enfermés dans des containers, une fois parvenus à destination, ils utilisent des containers identiques pour transporter à peu de frais la main d'œuvre nécessaire à leur entreprise : « Corps Humains Import »<sup>33</sup>.

La présence du déchet trahit dès lors une modification de la perception des êtres et des choses. Si « [l]a galerie souterraine abritant des missiles » dissimule un « trou plein d'excréments », si le « sarin » n'est finalement que « de l'urine », le sujet peut s'assimiler à l'objet<sup>34</sup>. Par surcroît, le jeu des majuscules, des reprises et des oppositions dans le texte accentue le lien qui existe entre la production de ces déchets de toutes sortes et les valeurs humaines. Ce sont elles qui en justifient l'existence. La certitude d'incarner le Bien garantit l'immunité à tous les niveaux de l'échelle sociale :

– Sale *indio*, gargouilla le pompiste égorgé. Reynas et Zatlan regardèrent Diego avec réprobation. – Plutôt disproportionnée ta réaction, jugea Reynas. – Un règlement de compte sur le sol gorgé du sang de mes ancêtres, affirma Diego, en traînant le pompiste vers le bureau [...] Ce macab doit disparaître<sup>35</sup>.

<sup>30</sup> CNRTL : « Chimie » ; <https://www.cnrtl.fr>

<sup>31</sup> P. Hak : *Warax*, *op.cit.* : 14.

<sup>32</sup> *Ibid.* : 186.

<sup>33</sup> *Ibid.* : 147.

<sup>34</sup> *Ibid.* : 106–107.

<sup>35</sup> *Ibid.* : 49.

Les individus ne sont plus distingués en fonction d'une essence, d'une personnalité ou d'une identité mais de la représentation morale que leur confère celui qui les regarde. La valeur accordée à l'action autorise ainsi une violence niant l'être :

Le bien et le mal n'étaient pas des notions vides. Le bien et le mal se laissaient définir. Ed Ted Warax savait où était le mal puisqu'il incarnait le bien. Fait que Ron Kopp n'avait jamais admis [...] Ron Kopp, convaincu que la paix était supérieure à la guerre, disposé à crever dans le désert pour dévoiler la supposée monstruosité de son oncle<sup>36</sup>.

La contradiction de l'intertexte nietzschéen par le personnage souscrit en réalité à la relativisation de « ces choses humaines » prescrite par le penseur allemand. Le motif du déchet interroge le bien-fondé des valeurs que se donne l'humanité. Parallèlement, il questionne la nature de l'homme qu'elle modèle : « C'était dans un monde sans issue qu'évoluaient les derniers organismes vivants (dont il était le représentant HOMO SAPIENS malade et délabré) »<sup>37</sup>. La délibération inhérente à la présence du déchet est, dès lors, corollaire à un état de l'humanité.

Le texte rend perceptible dans l'espace romanesque la modification du *sensorium* opérée à l'époque contemporaine et l'appuie sur le motif du déchet. Ce dernier supporte ainsi une analyse de la constitution et des réactions de la matière et de l'ensemble des réactions de ce corps, ici l'être humain, seconde fonction de la chimie<sup>38</sup>. La séquence 4 illustre bien à travers les questions que s'adresse à lui-même le personnage. Évoluant dans un univers apocalyptique, homme de l'oubli et du présent parce qu'amnésique, dépourvu d'identité sauf son matricule, FD21 est encore animé d'une pulsion de vie grâce à laquelle il survit parfois au détriment d'autrui :

Casser, abattre, déblayer, raser [...] Ceux qui avaient survécu à la journée de travail se taisaient. Étaient-ils tous volontaires? Avaient-ils choisi ce travail? [...] FD 21 ne cherchait pas à leur expliquer leur erreur (ils étaient condamnés) [...] Il traquait en

<sup>36</sup> *Ibid.* : 47.

<sup>37</sup> *Ibid.* : 14.

<sup>38</sup> CNRTL, *op.cit.*

revanche un coup de fatigue de l'un d'eux, L'épuisement délierait peut-être la langue du crevard [...]»<sup>39</sup>.

Les interrogations du protagoniste correspondent à l'examen des croyances que se forge l'humanité et de ce qui les sous-tendent. Les intentions soutenues par l'intertexte nietzschéen, reconnaissable, sont confirmées par le sentiment de pitié qui s'empare de FD21 alors qu'il a rejoint la ville et la société des hommes :

Si l'odeur du sang menstruel n'avait percé parmi les autres odeurs corporelles, il aurait eu du mal à identifier le sexe de la personne [...] Il lui donna à boire, laissa devant elle un peu de nourriture [...] De retour sur les quais, FD 21 reprit le tunnel<sup>40</sup>.

Ni l'empathie, ni la compassion pourtant ne sauvent. FD21 s'achemine, dans la fiction, vers une obscurité sans fin, « perdu dans les entrailles de la terre »<sup>41</sup>. Le dénouement le laisse dans un boyau inconnu, prolongement du tunnel du métro auparavant refuge et dorénavant métaphore de l'égout. Il n'est plus alors que l'image de ce dernier homme nietzschéen condamné à l'anéantissement, comme tous les autres personnages. Tandis que Preston, représentation du déchet social, succombe sur la chaise électrique, la première séquence, double, se ferme, après l'évaporation d'Ed Ted Warax et de son histoire remplacée sans motivation narrative par celle des soldats, sur un constat désespéré : « TERRE BRÛLÉE. Humanité »<sup>42</sup>. Les anciens clandestins qui avaient échappé à un mortel container policier, devenus entrepreneurs, sont ironiquement enfermés par une concurrence féroce dans un de leurs propres containers de transport avant d'être lâchés « [e]n chute libre depuis que l'hélicoptère s'était débarrassé de sa charge »<sup>43</sup>. Sous le signe du déchet, les dénouements amènent à considérer autrement les implications de la pitié, de la justice, de ce qui est ou semble le bien. Le roman convie ainsi à un réexamen des valeurs humaines sans le leurre des idéaux et des convictions, c'est-à-dire qu'il conduit le lecteur à dépasser une connaissance de ces valeurs, puisque celle-là est conditionnée par elles, une

<sup>39</sup> P. Hak : *Warax, op.cit* : 98–105.

<sup>40</sup> *Ibid.* : 159.

<sup>41</sup> *Ibid.* : 187.

<sup>42</sup> *Ibid.* : 189.

<sup>43</sup> *Ibid.* : 185.

ambition qui est, en définitive, celle des aphorismes nietzschéens<sup>44</sup>. Ce faisant, il interroge également la valeur même du déchet.

Le roman rappelle, en effet, qu'il fut un temps où le déchet n'existait pas en tant que tel. La matière tombée, les chutes, les restes trouvent naturellement une autre voie d'utilisation : « [FD 21] arriva tout juste avant les camions d'éboueurs [...] la nourriture jugée comestible ramassée [...] il s'installa sous un pont de métro aérien, mangea ce qu'il avait glané, but de l'eau au robinet ouvert dans la chaussée par les balayeurs »<sup>45</sup>. Surtout, il souligne que le motif incarne le passage du sujet critique, issu des Lumières et appuyé sur la raison, ce dont rend compte le verbe « juger » dans la citation qui précède, à un sujet, ou plutôt, un objet consommateur<sup>46</sup>. La pléonexie définie par le philosophe Dany-Robert Dufour, à partir de l'histoire de la philosophie, en tant que rapport à un monde où tout peut être marchandé, trouve dans le déchet un symbole<sup>47</sup>. L'apitoiement de FD21 face « au corps à terre » renvoie à une conception de l'être humain comme possible détritius. La présence du déchet trahirait ainsi une perversion du regard et, de là, du jugement :

Nous avons l'impression de voir un cratère jonché de cadavres [...] Tom Awaks observe que cette hallucination a été d'autant plus incongrue que nos bombes pulvérisent leurs victimes [...] LES GUERRES ACTUELLES NE LAISSENT PAS DE CADAVRES DERRIÈRE ELLES<sup>48</sup>.

Certains sont destinés à l'élimination parce qu'ennemis, marginaux, gênants, non adaptés au monde dans lequel ils existent. Ils équivalent en soi à cette matière dont on a l'intention de se défaire. L'ennemi se résume au cadavre, ultime détritius issu de l'humain, matériau destiné à l'état de poussière. L'individu disparaît sous l'effet d'une transformation qui l'assimile au rebut y compris dans la société des hommes comme l'illustrent, en définitive, les cinq récits et leurs personnages pour lesquels le « je suis » se heurte de manière systématique à une catégorisation établie au nom de valeurs humaines mais réificatrice et

<sup>44</sup> Friedrich Nietzsche, *Humain trop humain*, *op.cit.*

<sup>45</sup> P. Hak : *Warax*, *op.cit.* : 150–151.

<sup>46</sup> D.-R. Dufour : *Le Divin marché*. Paris : Gallimard, 2012. *Baise ton prochain*. Arles : Actes Sud, 2019.

<sup>47</sup> D.-R. Dufour : *Pléonexie*, Bordeaux : Éditions Le bord de l'eau, 2015.

<sup>48</sup> P. Hak : *Warax*, *op.cit.* : 175.

délétère. Le discours romanesque fait ainsi du déchet le pivot d'une subjectivité toute contemporaine mais désastreuse.

En effet, la possibilité de la considération d'une existence du déchet au sens d'objet voué à disparaître empêche de saisir la nature réelle des choses comme des êtres. Le déchet devient le signe par lequel se lit une humanité aux valeurs délabrées, non plus sujet capable d'entendement mais objet consommateur. Le roman offre ainsi de renverser la *doxa* en faisant du déchet non plus une conséquence mais l'initiateur d'une société de consommation décomplexée et sans limite, fondé sur la destruction du monde et des êtres qui y vivent, conformément en cela à une étymologie et à une expression biblique du terme consommation, vers son accomplissement dans la destruction et l'anéantissement, un achèvement que cristallise la notion de déchet dans l'ouvrage de Pavel Hak.

## 5 Conclusion

Inspiré par la théorie lacanienne, le serrement du nœud borroméen que constitue le déchet dans le texte hakien souligne que, plus qu'un roman de la violence, *Warax* démontre et démonte la relation de l'homme contemporain au déchet et la pertinence actuelle de son questionnement. En évaluant la complexité de sa nature et ses implications, il fait du motif le signe de cette « réalité qui s'échappe ou qui fuit, opaque, difficile à cerner [qui oblige à] ramener le lecteur à cette sorte de drame qu'est le monde »<sup>49</sup>. Le déchet en tant que signe narratif offre ainsi au roman sa cohérence et sa stabilité puisque c'est bien par la présence du premier que s'origine la violence polymorphe qui garantit le second. La mise en abyme du motif fait ainsi de *Warax* une énigme à déchiffrer au cœur de laquelle le déchet se révèle le signe caractéristique d'une contemporanéité malade d'elle-même et d'une humanité dégradée parce qu'à travers le procédé d'écriture se reconnaît le leurre de croyances et de valeurs à reconsidérer au nom d'une vie humaine meilleure. Du fictionnel au réel et à l'exemple de Dany-Robert Dufour qui clôt un de ses ouvrages avec *Cloaca*<sup>50</sup>, oserons-nous dire que *Tim* (2007) de Will Delvoye, met en évidence le lien qui unit la perception du déchet et la réification du sujet, une mise en cause des traits fondamentaux de l'humanité<sup>51</sup> ?

<sup>49</sup> P. Hak : *Entretien avec Laurent Corbeel*, 2011 ; <http://www.pavelhak.com>

<sup>50</sup> D.-R. Dufour : *Baise ton prochain*, op.cit. : 104.

<sup>51</sup> H. Low : « The man who sold his back to an art dealer », *BBC News*, 1.02.2017 ; <https://www.bbc.com>

À travers la chimie narrative qu'offre *Warax*, le déchet se hisse non seulement à la hauteur de ces choses humaines, bien trop humaines explorées par les aphorismes nietzschéens mais il autorise également le roman à explorer les idoles du présent. En ce sens, il permet effectivement à la fiction « de se confronter à la vie [...] L'art est du côté de la vie [...] C'est une affaire importante qui remonte à la Grèce où la pensée prend la forme de la poésie et du drame, mais aussi de la philosophie »<sup>52</sup>, une nécessité sans doute pour une perception peut-être plus juste des relations sujet-objet et du déchet en particulier.

## Bibliographie

- Barles, S. (2005) : *L'invention des déchets urbains : France 1790–1970*. Ceyzérieu : Champ Vallon.
- Bauman, Z. (2003) : *Wasted Lives : Modernity and Its Outcasts*. Cambridge : Polity Press.
- Compagnon, A. (2017) : *Les Chiffonniers de Paris*. Paris : Gallimard.
- Debord, G. (1967) : *La Société du spectacle*. Paris : Buchet-Chastel.
- D'Iorio, P. (2012) : *Le voyage de Nietzsche à Sorrente, Genèse de la philosophie de l'esprit libre*. Paris : CNRS Éditions.
- Dufour, D.-R. (2012) : *Le Divin marché*. Paris : Gallimard.
- Dufour, D.-R. (2015) : *Pléonexie*. Bordeaux : Editions Le Bord de l'Eau.
- Dufour, D.-R. (2019) : *Baise ton prochain*. Arles : Actes Sud.
- Hak, P. (2009) : *Warax*, Paris : Seuil.
- Hak, P. (2009) : *Présentation de Warax*. <http://www.pavelhak.com>
- Hak, P. (2011) : *Entretien avec Laurent Corbeel*. <http://www.pavelhak.com>
- Hak, P. (2.1.2020) : Entretien. *Radio Prague International*.  
<https://francais.radio.cz>
- Hautel, (d') Ch. L. (1808) : *Dictionnaire du bas-langage ou des Manières de parler usitées parmi le peuple*. Paris : Hausmann.
- Kennedy, G. (2008) : *An Ontology of Trash. The Disposable and Its Problematic Nature*. New York : State University of New York Press.
- Lacan, J. (1965) : L'objet de la psychanalyse. *Séminaire du 15 décembre 1965*. Manuscrit. Paris.
- Lacan, J. (1974) : Réel, Symbolique, Imaginaire. *Séminaire du 17 septembre 1974*. Manuscrit. Paris.

<sup>52</sup> P. Hak : *Entretien avec Laurent Corbeel, op.cit.*

- Low, H. (1.2.2017) : The man who sold his back to an art dealer. *BBC News*.  
<https://www.bbc.com>
- Morrison, S. S. (2015) : *The literature of waste : material eco-poetics and ethical matter*. New York : Palgrave MacMillan.
- Nietzsche, F. (1968) : *Humain trop humain. Un livre pour esprits libres*. Trad. :  
Rovini R. Paris : Gallimard.
- Porge, E. (2014) : Instance de la lettre et poubellication selon Lacan. *Essaim*. 33 :  
29–40.
- Directive 2008/98/CE. <https://eur-lex.europa.eu>



## Vacuité, déchets et fragmentation dans *La Brûlerie* d'Émile Ollivier

*Petr Kyloušek*  
*Université Masaryk*  
*kylousek@phil.muni.cz*

**Abstract:** Émile Ollivier (1940–2002) is one of the Haitian diaspora writers who, in collaboration with Italian-Québécois authors and critics, contributed to the transformation of migrant discourse in the 1990s, both theoretically and critically, as well as scripturally. Two works by Émile Ollivier are analyzed: the essays *Repérages* (2001) and the novel *La Brûlerie* (2004), whose narrativity is based on the dynamic tension between disappearance and recovery, both considered within an ongoing projectivity, the central point being the void of the present that must be filled and materialized using the remnants of the past. This writing of the in-between manifests itself at different levels of text organization: spatiality, temporality, characters, plot, function of language. Ollivier's poetics contributed to the integration of migrant discourse into the Quebec canon of the new millennium, presenting analogies with the works of several Quebec authors (Dickner, Vadnais, Kurtness, Mavrikakis, Britt) and manifesting similar tendencies.

**Keywords:** Quebec literature, migrant literature, Émile Ollivier, nomadism, vacuity, fragmentation

**Résumé :** Émile Ollivier (1940–2002) fait partie de la diaspora haïtienne qui, en collaboration avec les auteurs et critiques italo-québécois, a contribué à la transformation du discours migrant au cours des années 1990 tant sur le plan théorique et critique que scriptural. Deux ouvrages d'Émile Ollivier sont pris en compte : les essais *Repérages* (2001) et le roman *La Brûlerie* (2004) dont la narrativité se fonde sur la tension dynamique entre la disparition et la récupération, le point central étant le vide du présent qu'il faut remplir et matérialiser à l'aide des débris du passé. Cette écriture de l'entre-deux se manifeste aux différents niveaux de l'organisation du texte : spatialité, temporalité, personnages, intrigue, fonction du langage. La poétique d'Ollivier participe à l'intégration du discours migrant dans le canon québécois du nouveau millénaire dont certains auteurs (Dickner, Vadnais, Kurtness, Mavrikakis, Britt) manifestent des tendances analogues.

**Mots-clés :** littérature québécoise, écriture migrante, Émile Ollivier, nomadisme, vacuité, fragmentation

## Introduction

Émile Ollivier (1940–2002) fait partie de la diaspora haïtienne, accueillie au Québec à partir des années 1960 et progressivement intégrée dans le discours culturel de la province canadienne. En collaboration avec les Italo-Québécois, les écrivains et critiques haïtiens ont contribué à la transformation du discours migrant au cours des années 1990 tant sur le plan théorique que scriptural. Les nouvelles conceptualisations de l'exil et du nomadisme ont permis d'écarter l'approche essentialiste ethnique de la confrontation culturelle au profit d'une perspective existentielle universalisante en ouvrant la voie à des poétiques novatrices au sein de la littérature québécoise en général.

Notre présentation de la problématique qui se limite à l'analyse du roman posthume *La Brûlerie* (2004) s'ouvre par une succincte introduction notionnelle pour situer la réflexion et le roman d'Ollivier dans le contexte de la critique migrante haïtienne. En effet, Ollivier est celui qui a su enrichir, en les thématissant, les aboutissements philosophiques de la condition migrante, notamment en ce qui concerne la redéfinition du concept de nomadisme. L'essentiel de notre analyse portera sur la narration et les liens qu'elle tisse entre le vide, la fragmentation et les déchets. Nous tenterons de relever la tension du devenir existentiel qui, situé entre la disparition du passé et sa récupération en vue de l'avenir, met au point central la vacuité de l'instant présent qu'il faut sinon matérialiser, du moins combler à l'aide de la parole. Cette écriture de l'entre-deux temporel se manifeste aux différents niveaux de l'organisation du texte : intrigue, personnages, spatialité, stratégies narratives, éthos de la narration et de la parole. Nous tenterons, en conclusion, d'indiquer en quoi la poétique d'Ollivier participe à l'intégration du discours migrant dans le canon québécois du nouveau millénaire dont certains auteurs (Dickner, Vadnais, Mavrikakis) manifestent des tendances analogues (nouvelle subjectivité, fragmentation, débris, vacuité, nomadisme inhérent à la condition humaine).

## La diaspora haïtienne et la transformation du discours migrant

En ce qui concerne les tensions et les affinités accompagnant l'intégration progressive des auteurs migrants dans le canon québécois<sup>1</sup>, il faut souligner

<sup>1</sup> M. LaRue : *L'Arpenteur et le navigateur*. Montréal : Centre d'Études québécoises / Éditions Fidès, 1996. P. Nepveu : *Écritures migrantes*. In P. Nepveu *L'Écologie du réel. Mort et naissance*

le rôle de l'immigration italo-qubécoise et haïtienne, notamment les revues *Dérives* (1975–1987 ; Jean Jonassaint), *Quaderni culturali* (1980–1982 ; Lamberto Tassinari) et la revue trilingue *Vice Versa* (1983–1996 ; Lamberto Tassinari, Fulvio Caccia)<sup>2</sup>. Une des instigations dans la voie de la transformation de l'altérité culturelle et ethnique en problématique existentielle, éthique et scripturale a été l'article Effet d'exil du Haïtien Robert Berrouët-Oriol publié dans *Vice Versa*<sup>3</sup>. C'est la voie qu'a prise aussi la réflexion de Jean-Claude Charles, auteur du concept d'« enracinerrance<sup>4</sup> », et, justement, celle d'Émile Ollivier.

Dans le recueil d'essais *Repérages* Ollivier (2001) réunit plusieurs réflexions qui renversent l'axiologie de la dichotomie nomade/sédentaire au profit du nomadisme comme une nouvelle donnée de la condition postmoderne globalisée que caractérise le déplacement généralisé d'individus et de populations. Loin d'être une déficience, l'exil signifie aussi la liberté d'un nouveau destin humain marqué par la « transnationalisation » où les identités individuelles ne sont pas figées, mais mouvantes, les individus devenant des « mutants » dans une « société fragmentée » où il faut apprendre à « vivre dans des zones franches des marges »<sup>5</sup>. En cela, Ollivier rejoint l'« enracinerrance » de Jean-Claude Charles et les réflexions de Joël Des Rosiers qui, dans *Théories caraïbes* (1996) théorise le concept postexilique en le reliant au statut de l'écriture. En effet, c'est la création qui permet de combler le sentiment du vide intérieur en trouvant l'Autre. Joël Des Rosiers écarte définitivement l'acception essentialiste de l'identité ainsi que la notion de littérature nationale : « Sans doute sommes-nous parvenus à la fin des coïncidences entre langage, culture et identité. Pour nous, toute langue est teintée d'étrangeté ; et notre art poétique cherche à se distancier de toute velléité d'enracinement. Pour nous, le déracinement est une valeur positive ; porteuse de modernité, parce qu'il autorise l'hybridation, l'hétérogénéité, l'ouverture à l'Autre en soi<sup>6</sup> ».

---

*de la littérature québécoise contemporaine*. Boréal : Montréal, 1999 : 197–210. Cl. Moisan & R. Hildebrand : *Ces étrangers du dedans. Une histoire de l'écriture migrante au Québec (1937–1997)*, Québec : Nota bene, 2001.

<sup>2</sup> M. Nareau, : « La revue *Dérives* et le Brésil. Modifier l'identité continentale du Québec », *Globe* 14(2) : 165–184, 2011. F. Davaille : « L'interculturalisme en revue. L'expérience de *Vice Versa* », *Voix et Images* 23(2), 2007 : 109–122.

<sup>3</sup> R. Berrouët-Oriol, R. : « L'Effet d'exil », *Vice Versa* 17, 1986–1987 : 20–21.

<sup>4</sup> J. Cl. Charles : « L'Enracinerrance », *Boutures* 1(4), 2001 : 37–41.

<sup>5</sup> É. Ollivier : *Repérages*. Ottawa : Leméac, 2001 : 37–39.

<sup>6</sup> J. Des Rosiers : *Théories caraïbes : poétique du déracinement*. Montréal : Triptyque, 1996 : 172.

Si Ollivier, désigné par Thomas C. Spear comme « enracinerrant<sup>7</sup> », théorise le nomadisme et le déracinement à la semblance de la notion de Des Rosiers, la phénoménologie qu'il inscrit dans son roman *La Brûlerie* (2004) profite de la plurivocité fluctuante de la narration pour approfondir les explorations des aspects philosophiques de l'expérience humaine. Le roman cerne et thématise le vide existentiel, corrélatif de l'« enracinerrance », comme une des conditions mêmes de la parole et de la création en devenir.

L'intrigue se noue autour d'un groupe de six exilés Haïtiens de longue date, militants antiduvaliéristes, installés à Montréal depuis des décennies. Leur « Ministère de la Parole<sup>8</sup> » siège au café La Brûlerie dans le quartier de la Côte-des-Neiges. C'est là que le personnage-narrateur Jonas Lazard est abordé par Cynthia, fille de Naomie et de son ami Virgile : après la mort tragique de sa mère sur la place Tiananmen, à Pékin, en 1989, elle cherche son père qu'elle n'a pas connu. Or Virgile, qui a vu la mort de Naomie en direct à la télévision, vient de se suicider au Royal Terrasse Hôtel, face au café. La quête de Cynthia déclenche le questionnement : « Qui était Virgile ?<sup>9</sup> ». Situation épineuse, d'autant plus que

[d]epuis quelque temps, plus précisément depuis ce fameux jour de juin, date du massacre de la place Tiananmen, Virgile semblait avoir rompu tout contact avec lui-même et avec ses semblables. [...] Certains voulurent partir à sa recherche mais prirent conscience que, même si cela faisait des décennies qu'ils le rencontraient, leur amitié avec lui était sans intimité. Ils ne connaissaient ni son adresse ni son numéro de téléphone<sup>10</sup>.

C'est autour de ce vide de la double mort que se déroule l'investigation. Virgile pose question. Mais cette question vise chacun de ses amis, anciens militants de gauche : à chacun son exil, à chacun son errance, à chacun sa façon de vivre Montréal.

<sup>7</sup> Th. C. Spear : « Émile Ollivier : enracinerrant de Notre-Dame-de-Grâce », *Études littéraires* 34(3), 2002 : 15–27.

<sup>8</sup> É. Ollivier : *La Brûlerie*. Montréal : Boréal, 2004 : 21 et *passim*.

<sup>9</sup> *Ibid.* : 31.

<sup>10</sup> *Ibid.* : 60–61.

## Mutants fragmentés

Vacuité, fragmentation, déchets ont partie liée. Elles s'inscrivent dans les destinées. Prenons pour exemple Virgile. Militant gauchiste intrépide, il avait participé à tous les combats qui ont fini par lui façonner une corporalité faite de fragments d'organes : « Ces idéaux [révolutionnaires] qui formaient le ciment qui l'avaient uni [l'architecte Péliissier] à Virgile, l'homme aux mille et une vies : poumon charcuté, moelle épinière bombardée, cœur rafistolé, bref un homme au corps ravagé comme un puzzle défait. Sans exhiber ce corps mutilé, Virgile le portait à nu, le dressait, le tendait, à la façon d'un curriculum vitae<sup>11</sup> ».

À la semblance du corps recollé de morceaux de chair, la trajectoire existentielle de *l'enracinerrant* est brisée en mille fragments, à mesure qu'allaient s'évanouir, l'un après l'autre, les idéaux militants et que la dernière bouée de sauvetage – son amour – lui est ôté d'abord par la famille de Noémie, puis emportée par la mort.

Parmi les personnages, Virgile est celui qui s'attache le plus à la matérialité du monde et qui souffre le plus du vide qui se forme autour de lui et en lui-même. Il tente d'y remédier :

Virgile avait recueilli, peu après le départ de Naomi, un chien qu'il promenait chaque soir et qu'il attachait à une borne d'incendie quand il rentrait au café. Un jour, le chien mourut ; Virgile se transforma en taxidermiste, l'empailla, fixa des roulettes sous ses pattes et continua à le promener, tenu en laisse, sur le boulevard. Il s'arrêtait devant les lampadaires pour qu'il fasse ses besoins, lui tenait de longs discours comme s'il était toujours vivant<sup>12</sup>.

Virgile ne fait plus que survivre à lui-même tel « un revenant, un fantôme, un cadavre embaumé. Il n'avait pas besoin de rêver au retour comme eux [les amis haïtiens du Ministère de la Parole] ; il était déjà retourné. Il était le concierge des ruines<sup>13</sup> ». La métaphore est révélatrice de la conscience qui éclaire l'absence de sens et qui tente de combler le vide par une matérialité : « Il arpentait chaque jour le vaste périmètre du site [Mont Royal] et, un méticuleux collectionneur, il sillonnait les allées, mieux, il les ratissait, pour ramasser tout ce qui traînait,

<sup>11</sup> *Ibid.* : 91.

<sup>12</sup> *Ibid.* : 176.

<sup>13</sup> *Ibid.* : 122.

reliques d'un univers dérégulé : jouets cassés, cannettes, de bière, condoms usés, photos déchirées, mots froissés<sup>14</sup> ».

Le corps fragmenté physiquement finit par se constituer un dehors de fragments cumulés, une sorte d'armure enveloppant une psyché vidée de cohésion :

C'est alors que nous vîmes arriver un homme qui tâtonnait dans la nuit. Il portait sur lui tout ce qu'il avait dû entasser, pêle-mêle, au cours de sa vie : sur le dos, un gros baluchon de toile cirée noire accroché à un bâton ; autour du cou, un collier de verroterie ; noué à son ceinturon, un couteau, à manche nacré ; une vieille montre à gousset pendait à la poche de son veston. Tout un petit musée hétéroclite de l'aventure, de l'errance, du déracinement<sup>15</sup>.

En effet, comment donner sens au monde et à soi-même ? L'acuité du problème concerne mutatis mutandis tous les personnages, telle Loana, la seule femme admise au Ministère de la Parole et qui représente, à l'opposé de Virgile, une échappatoire anti-matérielle, anti-terrestre, autrement dit aérienne tant dans son sentiment intérieur (« Elle nourrissait pour Virgile une grande affection qui meublait la solitude d'une vie reposant sur le vide, le creux, le rien<sup>16</sup> ») que dans son aspect extérieur (« En disant cela, elle ressemblait à ces cerfs-volants qui ne deviennent vivants qu'une fois débarrassés de leurs chaînes terrestres, qui tirent leur dynamisme du vide<sup>17</sup> »).

La fragmentation, l'inconsistance et la fluidité du devenir influent sur la perception fragmentée de l'*enracinerrance* généralisée du personnage-narrateur Jonas Lazard :

Chemin de la Côte-des-Neiges, j'ai vu passer [Jonas Lazard] une foule de papillons multicolores, le monde réel : plaisirs, bonheurs, espérances et chaque pouce d'asphalte, un parterre de fleurs. J'ai vu des quantités de Bédouins caracolant sur leur chamelle de transhumance, narines au vent. D'où viennent ces pèlerins fluides et froids qui s'arrêtent aux terrasses des cafés pour discuter, se disputer, douter et continuer leur chemin, traversés et portés par tous les souffles de la Terre, de l'Eau, du Feu et du Vide ? J'ai vu ces peuples

<sup>14</sup> *Ibid.* : 62.

<sup>15</sup> *Ibid.* : 155.

<sup>16</sup> *Ibid.* : 143.

<sup>17</sup> *Ibid.* : 140.

des espaces intermédiaires. Chassés de leur communauté, ces cohortes de flottants ont choisi de vagabonder, poussées par le vent : guerriers en rupture de guerre, saltimbanques sans audience, professionnelles de la retape, moines errants accompagnés de nonnes mendiantes qui offrent des images pieuses figurant l'enfer et le paradis en tendant leur sébile pour l'aumône. Les trottoirs de la Côte-des-Neiges ont résonné de leurs voix rauques ou stridentes, attendries ou bougonnes, coléreuses parfois, effrayées souvent, des milliers de voix qui semblaient sourdre des entrailles de la terre<sup>18</sup>.

### **Spatialité mutante et fragmentée**

La localisation de la citation précédente est significative : trottoirs, cafés, rues – lieux de passage et de transformation, le tout dominé par le Vide, comme élément essentiel des quatre constituants de l'univers. À la semblance des personnages « mutants », le paysage urbain de Montréal où ils évoluent est en constantes transformations, défait et refait. Le vide est saisi et perçu comme un absolu de ce qui n'est plus et ce qui n'est pas encore :

Les immeubles mêmes ont été happés par le tourbillon de ruines lentes. Les démolisseurs sont venus et leurs masses lourdes ont fait éclater les crépis et les carrelages. Elles ont défoncé les cloisons, tordu les ferrures, disloqué les poutres et les chevrons : images grotesques de géants jetés en bas de leur socle, ramenés à la matière première. Les ferrailleurs à manicle sont venus se disputer les tas de gravats et l'on ne voyait plus par les fentes des panneaux enclosant les cratères que des pelles géantes, jaune d'or, qui montaient à l'assaut du ciel<sup>19</sup>.

Mais le vide est aussi ce qui peut être instantanément rempli, d'où les trajets émerveillés à travers la ville, placée elle aussi sous le signe de la migration :

En traversant Montréal en autobus, je me sens [Jonas Lazard] comme un enfant dans un parc d'attraction, émerveillé par tant

<sup>18</sup> *Ibid.* : 9–10.

<sup>19</sup> *Ibid.* : 77.

de manèges. J'absorbe avec avidité toute la beauté de la ville et même, dans certains coins, la beauté de sa laideur. [...] Le 55 longe le boulevard Saint-Laurent, rue frontière au statut particulier, rude l'épreuve de l'autre, au bornage indécis, contiguïté du proche et du lointain. À la fois centre et périphérie, le boulevard Saint-Laurent est une faille, une erreur d'imagination, un défi lancé, avec son atmosphère de bazar, d'échange hétéroclite de biens et de signes ; le remonter du sud au nord prend à chaque station l'aspect d'un voyage en terre inconnue. [...] Prendre la mesure d'immenses déserts privés d'oasis<sup>20</sup> !

La perception de l'espace est décentrée, sans « oasis » où aboutir. Il faut avancer « en terre inconnue ». La question qui se pose alors est d'ordre axiologique : comment ordonner cette avancée des humains migrants, à la fois spatiale et existentielle. Une des réponses, pour un romancier, est la narration et la représentation de la narration dans le roman.

### **Remplir le vide : narration**

Comme nous l'avons constaté, l'intrigue tourne autour du vide laissé par la disparition de Virgile et les questionnements de ses amis. Chacun y va de son fragment, chacun apporte sa pièce de puzzle sans véritablement cerner l'être.

Dans cette tâche, trois personnages ont un statut privilégié de poète et d'écrivain. Les trois portent des noms symboliques. En premier Virgile de qui nous ne saurons jamais le nom de famille (si tant est que Virgile est un prénom). Le patronage antique est invoqué par Virgile lui-même, comme le confirme la pierre tombale dont il a rédigé l'inscription et qui résume sa vie à la manière du distique du poète romain : « Un jour de poisse, il avait fait promettre [Virgile] à Jacques Pellissier de lui construire une belle tombe en marbre et d'y graver une sobre épitaphe en lettres d'or rouillées. Il escomptait déjà le bel effet que cela ferait. CI-GÎT VIRGILE/ NÉ DANS LES FLAMMES DU SIÈCLE/ MORT SANS AVOIR VENDU SON ÂME<sup>21</sup> ».

Pourtant, à la différence du Virgile antique, l'œuvre du Virgile haïtien, ne donne que des fragments et déchets impubliables :

<sup>20</sup> *Ibid.* : 61.

<sup>21</sup> *Ibid.* : 91.

De trois cahiers récupérés dans la chambre de Virgile après sa disparition, je fus surpris [Jonas Lazard] de ne trouver que de simples commentaires sur les événements du quotidien, des considérations météorologiques ainsi que leurs répercussions sur l'âme. [...] Virgile n'a laissé aucune description de son itinéraire, aucune relation des événements dont il a été témoin, aucune prose élégante destinée à célébrer le charme de lieux visités<sup>22</sup>.

Virgile représente ainsi un auteur manqué. L'armure matérielle qu'il s'est forgé de fragments de réalité et de notations n'a pas abouti à l'œuvre.

La deuxième figure de poète-écrivain est Dave Folentrain qui, dans la logique du projet narratif d'Ollivier, développe la stratégie du « ramassage » du quotidien que Virgile n'a su réaliser que sur le plan matériel. Le nom de ce « Dave le fou<sup>23</sup> » est parlant, tout autant pour sa folie d'allure surréaliste que pour l'allusion au roi-poète David :

Il était hanté par l'idée de reprendre le projet de Walter Benjamin, là où ce dernier l'avait laissé : bâtir une physionomie de la modernité à partir du repérage de ce qu'il appelait le « cristal de l'événement total » ou encore le « petit moment singulier », en pratiquant « un montage quasi cinématographique des déchets, des éclats de réalité jusqu'alors négligés par la pensée : la mode, l'éclairage des rues, les galeries, les grands magasins, les automates, la prostitution, le métro, l'Exposition universelle Terre des Hommes, etc. [...] [pour retrouver] les secrets enfouis des civilisations perdues, réinterroge[er] les traces des cultures disparues, car le monde n'est qu'un théâtre, un rituel ancien dont nous ne savons plus ni la fonction ni la signification [...]»<sup>24</sup>.

En fait Dave, lui aussi, « prenait des notes pour une œuvre qu'il n'écrirait jamais, une méditation sur le fracas du temps, une rêverie qui ferait se rencontrer les lignes parallèles de l'art et de la connaissance intuitive, du regard et de la parole, de la jouissance esthétique et du langage qui l'exprime<sup>25</sup> ». Il a fini par brûler ses manuscrits.

<sup>22</sup> *Ibid.* : 34.

<sup>23</sup> *Ibid.* : 46.

<sup>24</sup> *Ibid.* : 48–49.

<sup>25</sup> *Ibid.* : 51.

Or ce même projet est celui qu'envisage le personnage narrateur principal Jonas Lazard, lui aussi au nom parlant, car triplement symbolique si à Jonas et Lazar nous associons le Hasard, justement : l'instant de la réalité fluente où le devenir bascule entre l'être et le non-être : « Je ressuscite depuis des décennies dans Côte-des-Neiges. [...] Moi, Jonas Lazard, sur la Côte-des-Neiges, cet endroit où le temps semble vouloir s'attarder, ne bougeant que par imperceptibles soubresauts, j'ai vu des vivants et aussi des morts<sup>26</sup> ».

Ce sont ces « imperceptibles soubresauts » entre tout et rien qui livrent la vérité du réel : « [...] la parole nomade, la parole migrante, celle d'entre-deux, celle de nulle part, celle d'ailleurs ou d'à côté, celle de pas tout à fait d'ici, pas tout à fait d'ailleurs [...] »<sup>27</sup>. La porte s'entrouvre :

Que répondre à Dave? Que je rêvais, moi aussi, d'écrire un livre que je n'écrirais peut-être jamais. Que j'aimerais écrire un livre qui serait le modèle réduit d'une immense bibliothèque, elle-même reflet d'un instant du monde. Un livre dans lequel on trouverait les plans, les vestiges, les ruines d'une vaste rêverie encyclopédique – telle qu'on en décèle les traces chez Perec ou Queneau – et qui serait en même temps sa critique ironique, désabusée, à la manière de *Bouvard et Pécuchet*<sup>28</sup>.

Pourtant, c'est ce livre que nous sommes en train de lire. *La Brûlerie*. Par quel miracle? Si miracle il y a, il est d'ordre intellectuel et narratif.

### Sauver par la Parole

*La Brûlerie* comporte un dense réseau de références culturelles et littéraires – une quarantaine de noms (Homère, Virgile, Lucrèce, Zola, Kafka, Benjamin, Thomas Mann, Conrad, Yeats) en une trentaine d'occurrences intertextuelles. Parmi elles, cette citation de Fernando Pessoa : « Nous avons vu s'abattre sur nous la plus profonde, la plus mortelle des sécheresses, celle qui naît de la connaissance intime de la vacuité de tous nos efforts et de la vanité de tous nos desseins. Il fallait affronter cette sécheresse venue en moi pour m'en défaire, que je fasse jaillir des cendres tout un feu de joie<sup>29</sup> ».

<sup>26</sup> *Ibid.* : 9–10.

<sup>27</sup> *Ibid.* : 55–56.

<sup>28</sup> *Ibid.* : 56–57.

<sup>29</sup> *Ibid.* : 39.

La positivité paradoxale, liée à la vacuité et surgie des cendres, est liée au nom de l'écrivain portugais, célèbre pour ses hétéronymes qu'il a inventés en tant que figures incarnant lui-même comme auteur, dotées de biographies et œuvres génériquement distinctes et destinées à dialoguer entre elles. C'est aussi en partie le cas du noyau d'écrivains mis en place par la *Brûlerie* et qui représentent – entre la matérialité et la spiritualité – trois échelons d'attitudes face à la problématique existentielle traitée.

*La Brûlerie*, le dernier roman d'un Émile Ollivier mourant, est un bilan à la fois personnel et générationnel. Le ton élégiaque est contrebalancé par l'acuité ironique signalée par le double sens du « Ministère de la Parole » qui indique aussi bien la velléité de domination que le service au sens étymologique de *ministerium* : l'expression résume ainsi la vanité de la seule emprise qui reste sur la réalité et l'existence, mais aussi une voie d'issue, car c'est en se mettant au service de la parole que la situation peut encore être sauvée. À travers la trinité de personnages-écrivains, Ollivier introduit la réflexion sur le triangle sémiotique d'Ogden-Richards : « Sa tirade [de Naomi] surprend Virgile. Alors qu'au cours du déjeuner il soutenait que les mots sont des faits, qu'ils servent, à partir de la périphérie, à trouver le centre des choses, elle lui avait répliqué qu'elle ne croyait pas aux mots, qu'ils ne font que meubler le vide de la dérélition, que seul compte le silence<sup>30</sup> ».

À la différence de Virgile, qui se situe du côté des choses, et de Naomi, qui en accord avec le bouddhisme privilégie la vérité du silence de la réalité et du vide, Jonas Lazard prospecte une voie de salut intermédiaire : lui, qui meurt et « ressuscite depuis des décennies dans Côte-des-Neiges<sup>31</sup> » se dote du pouvoir de la parole pour sauver le temps et recomposer les déchets et les fragments de la mémoire. La parole est en effet ce qui nous reste face au vide. L'ambition d'Ollivier/Jonas Lazard peut ressembler à celle de Proust s'il n'y avait pas la conscience aiguë du devenir, de la fluidité et de la fragmentation perceptive et mémorielle. Pourtant, *La Brûlerie* est aussi une tentative de salut, car il « faut dire les mots tant qu'il y en a [et] les dire jusqu'à ce qu'ils nous disent<sup>32</sup> ». La référence à Beckett<sup>33</sup> n'est cependant pas une reprise de Beckett. Pour Ollivier, il s'agit de la restitution de la positivité existentielle questionnée.

<sup>30</sup> *Ibid.* : 193.

<sup>31</sup> *Ibid.* : 9.

<sup>32</sup> *Ibid.* : 228.

<sup>33</sup> S. Beckett : *Têtes-mortes*. Paris : Éditions de Minuit, 1967 : 213.

### Conclusion : Émile Ollivier et littérature migrante dans le contexte québécois

L'intégration d'auteurs migrants est une des étapes marquantes de la littérature québécoise. Le *Dictionnaire des écrivains émigrés au Québec 1800–1999* de Daniel Chartier (2003) comporte 628 entrées dont 400 pour la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Le phénomène est conditionné par un important facteur socio-économique, à savoir la déperiphérisation du champ littéraire québécois par rapport à la centralité parisienne et l'autonomisation du marché du livre québécois qui offre, à partir des années 1960, des institutions de consécration critique et de publication aux auteurs francophones du monde entier (Kysloušek 2024). Les étapes de la pénétration migrante dans la culture québécoise ont été caractérisées par Clément Moisan et Renate Hildebrand dans *Ces étrangers du dedans. Une histoire de l'écriture migrante au Québec (1937–1997)* (2001), alors que Pierre Nepveu, dans l'essai *Écritures migrantes* qui fait partie de *L'Écologie du réel* (1999), a magistralement analysé les affinités entre les auteurs québécois et ceux qui venaient au Québec pour y publier et s'y installer. L'intégration des auteurs migrants a suscité des aigreurs et conflits, dont témoignent les polémiques autour de l'essai de Monique LaRue *L'Arpenteur et le navigateur* (1996). En fait, la réalité éditoriale et le succès des auteurs migrants a effacé jusqu'à la distinction entre québécois et néoquébécois.

L'apport des Italo-Québécois et de la diaspora haïtienne, dont Émile Ollivier, consiste dans la transformation finale de la confrontation culturelle communautaire et du témoignage particularisant en thématique existentielle universalisante sous-tendue par un nouveau regard sur la condition humaine.

Émile Ollivier, notamment, impose un nouveau regard sur la condition exilique et postexilique, sur le renversement axiologique de la relation sédentarité/nomadisme au profit de ce dernier comme situation existentielle fondamentale de l'homme globalisé.

Le bref aperçu que nous avons tenté dans notre présentation indique certaines nouveautés qui ont trouvé écho chez les auteurs québécois : nouvelle vision de la réalité urbaine, notamment du paysage montréalais, spatialité fragmentée et décentrée, poétique du débris et du fragment, thématique du vide individuel, social ou économique, personnages inconsistants, narration polycentrée qui estompe la causalité. Nous retrouvons des éléments analogues chez Nicolas Dickner (*Nikolski*, 2005 ; *Tarmac*, 2009 ; *Six degrés de liberté*, 2015), mais aussi chez Christiane Vadnais (*Faunes*, 2018), Catherine Mavrikakis (*La Ballade*

d'Ali Baba, 2014; *Oscar de Profundis*, 2016; *Ce qui restera*, 2017) et Fanny Britt (*Faire les sucres*, 2020).

C'est en ce sens que les thèmes et procédés développés par Ollivier et d'autres auteurs migrants confluent et renforcent les dominantes de la postmodernité québécoise, mondialisante et dénationalisée.

## Bibliographie

- Beckett, S. (1967) : *Têtes-mortes*. Paris : Éditions de Minuit.
- Berrouët-Oriol, R. (1986–1987) : L'Effet d'exil. *Vice Versa* 17 : 20–21.
- Charles, J.-Cl. (2001) : L'Enracinerrance. *Boutures* 1(4) : 37-41.
- Chartier, D. (2003) : *Dictionnaire des écrivains émigrés au Québec (1800–1999)*. Québec : Nota bene.
- Davaille, F. (2007) : L'interculturalisme en revue. L'expérience de *Vice Versa*. *Voix et Images* 23(2) : 109–122.
- Des Rosiers, J. (1996) : *Théories caraïbes : poétique du déracinement*. Montréal : Triptyque.
- Kyloušek, P. (2024) : *Centers ans peripheries in Romance Language Literatures in the Americas and Africa*. Leiden/Boston : Brill.
- LaRue, M. (1996) : *L'Arpenteur et le navigateur*. Montréal : Centre d'Études québécoises / Éditions Fidès.
- Moisan, Cl. & R. Hildebrand (2001) : *Ces étrangers du dedans. Une histoire de l'écriture migrante au Québec (1937–1997)*. Québec : Nota bene.
- Nareau, M. (2011) : La revue *Dérives* et le Brésil. Modifier l'identité continentale du Québec. *Globe* 14(2) : 165–184.
- Nepveu, P. (1999) : Écritures migrantes. In : P. Nepveu *L'Écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*. Boréal : Montréal. 197–210.
- Ollivier, É. (2001) : *Repérages*. Ottawa : Leméac.
- Ollivier, É. (2004) : *La Brûlerie*. Montréal : Boréal.
- Spear, Thomas C. (2002) : Émile Ollivier : enracinerrant de Notre-Dame-de-Grâce. *Études littéraires* 34(3) : 15–27.



« Une vie parmi les déchets ».  
Du racisme environnemental dans le roman  
autochtone canadien<sup>1</sup>

*Eva Voldřichová Beránková*  
*Université Charles*  
*eva.voldrichova.berankova@ruk.cuni.cz*

**Abstract:** In his documentary *There's Something in the Water*, Elliot Page met with Aboriginal and Black communities in Nova Scotia to explore with them the issues surrounding the destruction of their environment. The term “environmental racism”, coined by Benjamin Chavis and adopted by Page, now refers to the tendency of Western countries to stockpile toxic waste and to set up companies discharging pollutants near racialized communities. A whole “waste literature” is emerging, straddling ecopoetics, the post-Anthropocene and political activism. Native writers no longer sing the praises of the Canadian landscape and the traditional life of Amerindian hunters but turn their lenses on the “belly” of Montreal to bear witness to the lives of all those Aboriginals who represent 1% of the city's population, but 10% of its homeless. The article analyzes Michel Jean's novel *Tiochtiá:ke*, representative of the emerging genre of the urban native novel, and its relationship with “trash literature”.

**Keywords:** environmental racism, Canadian Aboriginal novel, Montreal, trash literature, Michel Jean

**Résumé :** Le terme « racisme environnemental », lancé par Benjamin Chavis et repris par Elliot Page, désigne la tendance des pays occidentaux à stocker des déchets toxiques ainsi qu'à installer des entreprises rejetant des polluants près des communautés racisées. Celles-ci répondent au danger de différentes manières. Entre autres, toute une « littérature trash » est en train de voir le jour, à cheval entre l'écopoétique, le post-Anthropocène et le militantisme politique. Les écrivains ne chantent plus le paysage canadien, ainsi que la vie traditionnelle des chasseurs amérindiens, mais braquent leurs objectifs sur le « ventre » de Montréal pour témoigner de la vie de tous ces Autochtones qui représentent 1% de la population de la métropole, mais 10% de ses SDF. L'article

<sup>1</sup>Le présent article s'inscrit dans le Projet Européen « Beyond security : the role of conflict in building resilience » n. CZ.02.01.01/00/22\_008/0004595, financé par le Fonds Européen de Développement Régional, et dans « Cooperatio », le programme de soutien institutionnel de base pour la science et la recherche à l'Université Charles – domaine scientifique : Littérature/Études médiévales.

analyse le roman *Tiochtiá :ke* de Michel Jean, représentatif de ce genre émergeant qui est le roman citadin autochtone, et ses rapports avec la « littérature trash ».

**Mots-clés** : racisme environnemental, roman autochtone canadien, Montréal, littérature trash, Michel Jean

## 1 Introduction : un film révélateur

Dans son documentaire intitulé *Il y a quelque chose dans l'eau* (*There's Something in the Water*, 2019), la réalisatrice canadienne Ellen Page (par la suite devenue Elliot Page) est allée à la rencontre de trois communautés autochtones et noires de la Nouvelle-Écosse pour explorer avec elles les enjeux en lien avec la destruction de leur environnement. Au début du film, Ellen explique :

Je voudrais dire que ce sont surtout ceux que nous oublions et ceux qui n'y sont pour rien qui souffrent le plus aujourd'hui. C'est vrai pour le Canada et pour le racisme environnemental canadien, y compris dans ma province. C'est une réalité. Elle touche ceux que nous négligeons le plus, et nous devrions en parler<sup>2</sup>.

Ensuite, Ellen s'entretient avec la professeure Ingrid R. G. Waldron, autrice de l'étude éponyme, *There's Something In The Water : Environmental Racism in Indigenous & Black Communities* (2018) qui est sortie une année avant le documentaire, dans une large mesure inspiré par elle. Ingrid Waldron définit d'emblée le sujet commun des deux œuvres :

Le racisme environnemental est une situation dans laquelle les communautés autochtones et noires sont exposées de manière disproportionnée à des agressions environnementales sous la forme de polluants. Mais il s'agit aussi de la lenteur du gouvernement à s'attaquer à ces problèmes.

Nous savons que l'endroit où nous vivons influe sur notre qualité de vie. C'est notre code postal qui détermine notre santé. Nous savons donc que certaines communautés sont en moins bonne santé en raison de leur lieu de résidence. En Nouvelle-Écosse, la plupart

<sup>2</sup> E. Page : *There's Something in the Water* [film], 2 Weeks Notice, 2019, min. 03:50–05:00.

des Noirs vivent dans des communautés historiques rurales, souvent à proximité de décharges. Et nous savons que les communautés autochtones sont également situées de manière disproportionnée à proximité de ces sites dangereux. De plus, lorsque vous vivez dans un coin aussi reculé, qui est invisible pour le gouvernement, votre voix n'est pas entendue<sup>3</sup>.

Puits contaminés, paysages couverts de suie, poissons morts, puanteurs dans l'air, décharges brûlant pendant des semaines entières, communautés décimées par le même type de cancer, hommes politiques prétendant tout ignorer de la détresse des familles touchées, mais aussi une progressive prise de conscience et l'activation des victimes..., tous ces phénomènes se trouvent parfaitement illustrés par ce documentaire d'une heure treize minutes qui en dit long sur « le mécanisme d'effacement » (terme utilisé par Ingrid Waldron<sup>4</sup>) des populations racisées, rendu possible par les dynamiques croisées de la suprématie blanche, du pouvoir, de la violence sanctionnée par l'État et du néolibéralisme dans les sociétés occidentales.

## 2

### 2.1 Racisme environnemental – naissance de la notion

Historiquement, la notion du « racisme environnemental » a été lancée en 1982 par Benjamin F. Chavis, ancien chef de la Commission pour la justice raciale constituée dans le cadre de l'Église unie du Christ (United Church of Christ), une confession protestante américaine. La reconnaissance progressive de ce phénomène est aujourd'hui considérée comme l'un des catalyseurs du mouvement social de la justice environnementale qui avait débuté dès les années 1970.

Chavis a divisé le racisme environnemental en cinq catégories : la discrimination raciale dans la définition des politiques environnementales, l'application discriminatoire des réglementations et des lois, le ciblage délibéré des communautés minoritaires en tant que décharges de déchets dangereux, la sanction officielle des polluants dangereux dans les communautés minoritaires

<sup>3</sup> *Ibid.* : min. 03:50–05:00.

<sup>4</sup> I. R. G. Waldron : *There's Something In The Water. Environmental Racism in Indigenous & Black Communities*, Fernwood Publishing, 2018 : 67.

et l'exclusion des personnes de couleur de postes de direction en matière d'environnement<sup>5</sup>.

Au Canada, la proportion des Premières Nations et des Noirs qui vivent à proximité des décharges publiques ou qui consomment l'eau polluée par des déchets industriels s'avère alarmante. En 2019, le rapporteur spécial des Nations Unies sur les substances dangereuses, Baskut Tuncak, a conclu que « les peuples autochtones du Canada sont touchés de façon disproportionnée par les déchets toxiques<sup>6</sup> ». À titre d'exemple, il s'est dit « assez déçu » du manque de réponses claires de la part d'Ottawa qui permettraient d'expliquer pourquoi aucune solution n'a été trouvée pour la communauté de Grassy Narrows, un demi-siècle après le rejet de dix tonnes de mercure en amont de la Première Nation, située à environ cent kilomètres au nord-est de Kenora, en Ontario<sup>7</sup>.

Après avoir loué le Canada pour avoir ratifié tous les traités internationaux sur les toxines et les déchets, Baskut Tuncak a ajouté que de nombreux problèmes subsistent en raison des divisions entre les gouvernements fédéral, provinciaux et territoriaux.

Depuis les années 1960, de nombreux Autochtones souffrent ainsi de problèmes de santé causés par la contamination, sans que les instances fédérales ni québécoises ne leur procurent la moindre aide. « Considérons-nous les Premières Nations comme des déchets ? », se demandent les journalistes et intellectuels contemporains<sup>8</sup>, choqués par tant de « mépris néo-colonial », comme ils disent.

Dans un ouvrage récent, intitulé *La Nature de l'injustice. Racisme et inégalités environnementales* (2023), les chercheuses Sabaa Khan et Catherine Hallmich avancent l'hypothèse selon laquelle l'exploitation de la nature a toujours avancé de pair avec l'exploitation des humains.

Les colons ont dépossédé les peuples autochtones du territoire pour développer ce que l'on connaît aujourd'hui comme le Canada. En déménageant de force les peuples autochtones au sein des réserves, l'État canadien a permis l'installa-

<sup>5</sup> R. D. Bullard : « Environmental Justice in the 21<sup>st</sup> Century : Race still Matters », *Phylon* 49/3-4, 2001 : 151-171, p. 152.

<sup>6</sup> O. Stefanovich : « Les Autochtones plus touchés par les déchets toxiques, selon le rapporteur de l'ONU », *Radio Canada*, 2019. <https://ici.radio-canada.ca/espaces-autochtones/1176345/premieres-nations-grassy-narrows-aamjiwnaang-pollution-nations-unies>

<sup>7</sup> *Idem*.

<sup>8</sup> M. Nantel : « Racisme environnemental : qu'est-ce que c'est (et pourquoi ça existe au Canada) ? », *Pivot*, 2024. <https://pivot.quebec/2024/03/01/racisme-environnemental-quest-ce-que-cest-et-pourquoi-ca-existe-au-canada/>

tion de nombreux dépotoirs, usines de traitement, infrastructures d'extraction de ressources naturelles, sur les réserves ou très près de celles-ci<sup>9</sup>. L'extraction du gaz naturel, par exemple, a souvent entraîné des catastrophes environnementales qui ont nui aux sources d'eau en territoire autochtone. Aujourd'hui, de nombreuses communautés amérindiennes demeurent ainsi privées d'accès à l'eau potable<sup>10</sup>.

Dans un registre moins dramatique, le racisme environnemental se manifeste également au sein des villes contemporaines. À Montréal, par exemple, les quartiers à forte concentration de communautés noires et racisées présentent une insuffisance d'espaces verts, qui contribuent pourtant à la qualité de l'air et à la réduction des îlots de chaleur, mais aussi à la bonne santé mentale et physique des résidents. L'absence de ces espaces expose donc les communautés autochtones à une vulnérabilité accrue face au réchauffement climatique<sup>11</sup>.

Pour nuancer un peu ces propos, très durs, il faut souligner que, le 8 février 2024, le gouvernement fédéral du Canada a quand même lancé une consultation publique, afin de renforcer la Loi canadienne sur la protection de l'environnement, en vertu d'un projet de loi (C-226) visant à faire progresser la justice environnementale. Il s'est également engagé à déposer, d'ici juin 2025, une « stratégie nationale pour prévenir et combattre le racisme environnemental<sup>12</sup> ».

## 2.2 Pour une littérature trash au Canada

Dans le domaine littéraire, les déchets et polluants, déjà convoqués dans des études écocritiques, se voient progressivement consacrer des travaux spécifiques, dont l'ouvrage pionnier de Susan Signe Morrison, *The Literature of Waste* en 2015. S'appuyant sur des anthropologues comme Mary Douglas (*Purity and Danger*), des sociologues comme Zygmunt Bauman (*Wasted Lives*), des

<sup>9</sup> S. Khan & C. Hallmich : *La Nature de l'injustice. Racisme et inégalités environnementales*, Montréal : Éditions Écosociété, 2023.

<sup>10</sup> T. Castelli, M. Thinel, A.-A. Cantin & P. Cloos : « Les femmes anishinaabeg (Canada), la santé et l'eau : des savoirs traditionnels aux mobilisations contemporaines », *Amnis. Revue d'études des sociétés et cultures contemporaines Europe-Amérique* 19, 2020. <https://doi.org/10.4000/amnis.5096>

<sup>11</sup> V. Jolivet, Ch. Khelifi & A. Vogler : « Stigmatisation par l'espace à Montréal-Nord : revitalisation urbaine et invisibilisation de la race », *Justice spatiale* 16, 2021 : 1-26, p. 8.

<sup>12</sup> R. Haluza-DeLay : « Projet de loi C-226 : une victoire pour le plaidoyer sur la justice environnementale », *Développement et paix – Caritas Canada* 2024. <https://devp.org/fr/projet-de-loi-c-226-victoire-justice-environnementale/>

théoriciens de la culture comme John Scanlan (*On Garbage*) ou Gay Hawkins (*The Ethics of Waste*), Morrison réexamine la littérature occidentale à la lumière des déchets – en termes de contenu, d'intrigue, de personnages, d'argumentation, de vocabulaire, etc. Son exploit va bien au-delà des anthologies déjà existantes qui traquaient l'impur, l'ordurier, le souillé, le pollué, le vicié à partir des textes de l'Antiquité grecque à nos jours, de Pline l'Ancien en passant par Rabelais, Molière, Hugo, Lautréamont, Zola, Sartre, Vian jusqu'à Houellebecq<sup>13</sup>. Il ne s'agit plus seulement de déterminer le rôle que les thèmes liés au déchet ont joué dans les poèmes, romans ou pièces de théâtre traditionnels, mais aussi de jeter les bases théoriques, esthétiques et éthiques d'une véritable « waste literature » ou « littérature trash » qui commence à se manifester dans la seconde décennie du vingt-et-unième siècle, à cheval entre l'écopoétique, le post-Anthropocène, la dystopie et le militantisme politique.

Dans les arts plastiques, le trash a été parfois abordé comme une contestation des œuvres classiques, comme un produit artistique de pauvre qualité destiné à la société de consommation. Le plus souvent, le trash est considéré comme un art recyclé, fait de déchets. L'approche des théoriciens canadiens de la littérature trash s'avère légèrement différente, bien qu'elle partage certaines caractéristiques présentes dans les arts plastiques.

Dès le début, un parallélisme s'établit par exemple entre le déchet et certaines catégories de la population. Comme Isabelle Kirouac-Massicotte l'explique, « Le trash concerne bien ces êtres jetables, dont le système capitaliste, patriarcal et colonisateur qui est le nôtre n'a plus besoin<sup>14</sup>. » Le trash s'avère ainsi un parfait mode de représentation de la marginalité.

Cette réflexion renvoie à un essai célèbre du philosophe canadien Greg Kennedy qui s'intitule *L'Ontologie du trash (An Ontology of Trash)*. La question principale que l'auteur se pose est de savoir « how and why beings have become disposable<sup>15</sup> », c'est-à-dire comment et pourquoi des êtres sont devenus « jetables », ou littéralement, « à usage unique ». Pour Kennedy, il existe une relation logique entre la production de déchets et les inégalités sociales : plus une société produit d'ordures, plus l'écart entre le sujet minoritaire et la société

<sup>13</sup> G. Bertolini, M. Joly, I. Kersimon, B. Lajouanie & P. Laurendeau : *Déchets d'œuvres : la littérature et le déchet*. Angers : ADEME, 1992.

<sup>14</sup> I. Kirouac-Massicotte : « Des déchets humains. Esthétique trash et partage du sensible chez Margaret Lawrence », *Études en littérature canadienne* 44/2, 2020 : 58–80, p. 61.

<sup>15</sup> G. Kennedy : *An Ontology of Trash : The Disposable and Its Problematic Nature*, New York : State University of New York Press, 2007 : xi.

dominante sera grand<sup>16</sup>. Le trash est ainsi le résultat d'une dévaluation radicale des êtres et des choses<sup>17</sup>. Paradoxalement, même si le trash peut instinctivement rebuter le lecteur, sa signification est positive plutôt que négative et elle devrait susciter l'espoir plutôt que le désespoir<sup>18</sup>. Une fois ses caractéristiques les plus évidentes dépassées, il représenterait, selon Kennedy, une importante opportunité de transformation<sup>19</sup>. Autrement dit, il s'agit pour les écrivains de braquer le projecteur sur des êtres défavorisés, de cesser d'ignorer ce qui fait mal, ce qui pue ou ce que les classes aisées ont tendance à refouler, afin de pouvoir mieux comprendre et guérir les injustices sociales.

Sur ce plan-là, le projet canadien fait penser à certaines logiques naturalistes que Zola avait lancées il y a plus de cent-vingts ans. Notamment la conviction que le trash s'oppose à l'art académique, tout autant qu'au kitsch (mode de vie systémique et normatif qui « cache le système »), tandis que le trash (le hors-norme, le « bas », le marginal, le laissé-pour-compte) le dévoile. En effet, pour Joël Beddows, le kitsch se présente comme un ensemble de « discours homogénéisés, totalitaires et abrutissants, lesquels cherchent l'unitarisme social. [...] [C]e sont ces mêmes discours unificateurs qui ont contribué à la mise sur pied des systèmes de production en série ou à la promotion de mythes rassembleurs basés sur une lecture partielle ou simplificatrice de l'histoire<sup>20</sup> ». Autrement dit, le kitsch embellissant en rassemblant<sup>21</sup> est tout ce qui fait croire à la partie plus fortunée de la société que la pauvreté des autres est attribuable à la paresse, à la médiocrité ou à l'héritage génétique, et non pas à des effets systémiques.

Par contre, l'esthétique trash, elle, parie sur le fait qu'une certaine vérité sur la société se trouve révélée par les déchets. Robert Stam le résume ainsi : « [La décharge] révèle la formation sociale vue "d'en bas"<sup>22</sup> » et Greg Kennedy va encore plus loin : « Les déchets nous offrent aujourd'hui le meilleur moyen de

<sup>16</sup> *Ibid.* : 3-4.

<sup>17</sup> *Ibid.* : 7.

<sup>18</sup> *Ibid.* : xx.

<sup>19</sup> *Ibid.* : 106.

<sup>20</sup> J. Beddows : « Pour tuer un père kitsch : Le chien de Jean Marc Dalpé », dans : J. Beddows & L. Frappier (éds) : *Histoire et mémoire au théâtre : perspectives contemporaines*, Québec : Presses de l'Université Laval, 2016, 101-119, p. 103.

<sup>21</sup> Dans *L'Insoutenable légèreté de l'être*, Milan Kundera notait très justement l'incompatibilité entre le kitsch et les excréments.

<sup>22</sup> « [The garbage dump] reveals the social formation as seen from below. » (R. Stam : « Beyond Third Cinema : The Aesthetics of Hybridity », dans A. R. Guneratne & W. Dissanayake (éds.) : *Rethinking Third Cinema*, London : Routledge, 2003 : 31-48, p. 45).

nous observer nous-mêmes. Une ontologie des déchets est en fin de compte une exploration de soi<sup>23</sup>. »

Le rôle joué par les Autochtones dans cette exploration se trouve esquissé par Cecily Brown qui met l'accent sur un changement progressif du paradigme : « la métaphore de l'homme comme déchet [devient] une métaphore de l'histoire comme déchet<sup>24</sup> ». En effet, les citoyens « du bas », normalement maintenus dans l'angle mort de l'Histoire, se font les révélateurs d'une société qui, par l'accumulation de ses déchets, ne peut plus ignorer ses tares. Le « Vous n'avez pas le droit de traiter l'eau ou le paysage comme des déchets » devient aujourd'hui un « Vous n'aviez jamais eu le droit de nous traiter comme des déchets ».

### 2.3 L'exemple de *Tiohtiá:ke*

Pour illustrer certaines caractéristiques du trash dans la littérature autochtone canadienne, j'ai choisi l'exemple de *Tiohtiá:ke*, un roman de Michel Jean, écrivain québécois d'origine innue. Ce texte me semble révélateur de la naissance d'une sorte de roman urbain autochtone, à laquelle nous sommes en train d'assister. En effet, plutôt que d'imaginer un passé bucolique au milieu de la forêt, nombreux sont aujourd'hui les auteurs qui s'aventurent sur des lieux tels que les friches, les territoires en ruines, les zones urbaines non contrôlées, les décharges. Les écrivains autochtones comme Michel Jean ne chantent plus le paysage canadien, ainsi que la vie traditionnelle des chasseurs amérindiens, mais braquent leurs objectifs sur le « ventre » de Montréal pour témoigner de la vie de tous ces Cris, Atikamekw, Anishinabe, Innus, Inuit, Mikmaks et Mohawks qui représentent 1% de la population de la métropole, mais 10% de ses SDF.

*Tiohtiá:ke*, à prononcer *djiodjiagué*, veut dire Montréal dans la langue mohawk et Michel Jean s'est donné la tâche de dresser une sorte de cartographie des populations autochtones précarisées au sein de la métropole québécoise :

Beaucoup ont fui des familles violentes, détruites par le traumatisme des pensions autochtones, et ont sombré dans la drogue et

<sup>23</sup> « Trash now offers us the single greatest means for observing ourselves. An ontology of trash is ultimately self-exploration. » (G. Kennedy : *An Ontology of Trash...*, *op.cit.* : xi).

<sup>24</sup> « The metaphor of people-as-garbage [becomes] a metaphor of history-as-garbage. » (C. F. Brown : *A Metaphor We Live By : Storytelling as Composting in Six Novels*, Saarbrücken : Lambert Academic Publishing, 2012 : 58).

l'alcool. D'autres sont venus à Montréal dans l'espoir d'une vie meilleure, comme tant d'autres, mais, sans diplôme, sans réseau familial ou professionnel, ont échoué à trouver travail et logement. D'autres encore, les Inuits notamment, sont arrivés un jour par avion pour soigner leur tuberculose ou leur diabète dans les grands centres hospitaliers de la métropole et n'ont jamais trouvé l'argent nécessaire pour repartir. Certains, enfin, comme Elie Mestenepeo, ont été bannis<sup>25</sup>.

En effet, Elie Mestenepeo, le protagoniste du livre, est un jeune Innu que sa tribu a expulsé, parce qu'il aurait tué son père alcoolique dans une crise de rage. Après avoir purgé dix ans de prison, il s'achemine vers Montréal où il rejoint une communauté d'Autochtones SDF qui vivent sous des tentes et abris provisoires dressés dans les ruelles du quartier Hochelaga-Maisonneuve. Ce cadre permet à Michel Jean d'analyser les fléaux qui pèsent sur ce type de communautés improvisées (alcoolisme, drogues, prostitution, morts plus ou moins accidentelles sous les roues des voitures montréalaises ou dues à des températures hivernales), mais également une forte solidarité qui s'établit entre les plus démunis.

Par rapport aux déchets qui nous intéressent ici, il faut souligner à quel point ces derniers structurent la vie des SDF. Les communautés s'établissent à proximité des supermarchés et d'autres sources de nourriture jetée. Beaucoup d'Autochtones fouillent les poubelles également pour y récupérer des choses à revendre, telles des canettes, des bouteilles vides ou de la ferraille<sup>26</sup>. Le même système fonctionne pour les vêtements, ainsi que pour les objets usuels de tout genre.

Ce mécanisme de recyclage rappelle les réflexions de Greg Kennedy :

Le déchet est ce qui est apparemment sans valeur ou inutilisé à des fins humaines. C'est une diminution de quelque chose sans résultat apparemment utile ; c'est la perte et l'abandon, le déclin, la séparation et la mort [...] Or, le terme s'applique à une ressource non utilisée, mais potentiellement utile<sup>27</sup>.

<sup>25</sup> M. Jean : *Tiohtiá:ke*, Paris : Seuil, 2023 : 11.

<sup>26</sup> *Ibid.* : 47.

<sup>27</sup> « Waste is apparently what is worthless or unused for human purpose. It is a lessening of something without any apparently useful result ; it is loss and abandonment, decline, separation and death [...] The term is applied to a resource not in use, but potentially useful. » (G. Kennedy : *An Ontology of Trash...*, *op.cit.* : 3).

### 3 Conclusion : réponse autochtone au racisme environnemental

Kenneth Harrow ajoute à cela en précisant : « les déchets des nantis deviennent les trésors des démunis<sup>28</sup> ». Le texte de Michel Jean rend hommage à la créativité et à la débrouillardise des Autochtones qui non seulement parviennent à survivre dans la rue, grâce aux déchets des autres, mais qui, ce faisant, renouent avec les traditions ancestrales de leurs tribus qui, elles aussi, savaient mettre à profit toutes les ressources de la forêt sans gaspiller.

Ainsi, malgré son caractère précaire, voire tragique, la vie autochtone dans la rue semble déboucher sur une sorte de vérité retrouvée. Celle des civilisations d'avant le gaspillage illimité, d'avant la société de consommation moderne.

« Si beaucoup de chemins conduisent à la rue, un seul permet d'en sortir. [...] Faut savoir d'où on vient<sup>29</sup> », explique Geronimo, un guide spirituel qui s'engage dans la réinsertion des Autochtones au sein de leurs communautés d'origine.

Cette solution s'avère une variante spécifiquement amérindienne de l'un des principes éthiques de la littérature trash en général, à savoir la conviction qu'en côtoyant les déchets on s'approche d'une sorte de vérité civilisationnelle. Selon Kenneth Harrow, « à chaque étape de l'invasion des déchets dans les interstices de l'ordinaire, il y a une dimension qui dépasse ou esquive l'idée de vérité. Nous voulons ignorer les vilains petits tas de saletés et passer à la nature propre et pure de la vérité qui se révèle<sup>30</sup> ». Autrement dit, la vue des déchets, matériels comme humains, dévoile une vérité inconvenante sur les injustices sociales, le partage inégal des richesses et le gaspillage effréné qui caractérisent la civilisation occidentale.

En recyclant, les Autochtones de *Tiohtiá:ke* développent leur potentiel créatif, voire pratiquent une sorte de résurrection quotidienne : des objets considérés comme « morts » ils construisent un lieu habitable, un lieu de vie. Des hommes-déchets, classés irrécupérables, ils constituent des communautés solidaires. Leur réponse au racisme environnemental consiste ainsi à renverser le

<sup>28</sup> K. W. Harrow : *Trash : African Cinema from Bellow*, Bloomington : Indiana University Press, 2023 : 13.

<sup>29</sup> M. Jean : *Tiohtiá:ke*, Paris : Seuil, 2023 : 108.

<sup>30</sup> « At every stage of the invasion of trash into the interstices of the ordinary, there is some dimension that exceeds or dodges the idea of the truth. We want to ignore the ugly little piles of dirt and get on to the clean, pure nature of the truth being revealed. » (K. W. Harrow : *Trash : African Cinema from Bellow*, *op.cit.* : 41).

schéma traditionnel : à la disparition, ils opposent la création, la débrouillardise, ainsi qu'un refus farouche de se faire gommer de l'histoire.

En nous mettant devant les yeux nos déchets, ils nous forcent à les reconnaître comme les conséquences logiques de notre civilisation, de notre style de vie, de notre mentalité. Ils font accéder à la « culture du visible<sup>31</sup> » tout ce que nous préférerions faire disparaître dans les toilettes, jeter dans les décharges ou abandonner dans la nature.

Et même si la moralisation peut rôder dans les parages (comme c'est souvent le cas dans les littératures autochtones, y compris dans *Tiohtiá:ke*), la caractéristique qui me semble la plus prometteuse dans les littératures trash, c'est précisément leur essence ambiguë, déconcertante, non didactique.

Comme Kenneth Harrow le rappelle, « le mouvement est le résultat de la nature perturbatrice des déchets, puisqu'ils sont toujours en état de changement, perdant et gagnant de la valeur, changeant de régime, toujours en transition<sup>32</sup> ».

Ainsi, la littérature trash pourrait offrir à des Autochtones une orientation éthique et esthétique assez prometteuse, ainsi qu'une arme dans leur lutte contre le racisme environnemental.

## Bibliographie

- Beddows, J. (2016) : Pour tuer un père kitsch : Le chien de Jean Marc Dalpé. Dans : J. Beddows & L. Frappier (éds.) *Histoire et mémoire au théâtre : perspectives contemporaines*. Québec : Presses de l'Université Laval. 101–119.
- Bertolini, G., M. Joly, I. Kersimon, B. Lajouanie & P. Laurendeau (1992) : *Déchets d'œuvres : la littérature et le déchet*. Angers : ADEME.
- Brown, C. F. (2012) : *A Metaphor We Live By : Storytelling as Composting in Six Novels*. Saarbrücken : Lambert Academic Publishing.
- Bullard, R. D. (2001) : Environmental Justice in the 21<sup>st</sup> Century : Race still Matters. *Phylon* 49(3–4) : 151–171. <https://doi.org/10.2307/3132626>.

<sup>31</sup> I. Kirouac-Massicotte : « Des déchets humains. Esthétique trash et partage du sensible chez Margaret Lawrence », *Études en littérature canadienne* 44/2, 2020 : 58–80, p. 61.

<sup>32</sup> « [t]he movement is a result of the disruptive nature of trash since it is always in a state of change, losing and gaining value, shifting regimes, always in transition. » (K. W. Harrow : *Trash...*, *op.cit.* : 217).

- Castelli, T., M. Thinel, A.-A. Cantin & P. Cloos (2020) : Les femmes anishinaabeg (Canada), la santé et l'eau : des savoirs traditionnels aux mobilisations contemporaines. *Amnis. Revue d'études des sociétés et cultures contemporaines Europe-Amérique* 19. <https://doi.org/10.4000/amnis.5096>.
- Haluza-DeLay, R. (2024) : Projet de loi C-226 : une victoire pour le plaidoyer sur la justice environnementale. *Développement et paix – Caritas Canada*. <https://devp.org/fr/projet-de-loi-c-226-victoire-justice-environnementale/>
- Harrow, K. W. (2013) : *Trash : African Cinema from Bellow*. Bloomington : Indiana University Press.
- Jean, M. (2023) : *Tiohtiá:ke*. Paris : Seuil.
- Jolivet, V., Ch. Khelifi & A. Vogler (2021) : Stigmatisation par l'espace à Montréal-Nord : revitalisation urbaine et invisibilisation de la race. *Justice spatiale* 16 : 1–26.
- Kennedy, G. (2007) : *An Ontology of Trash : The Disposable and Its Problematic Nature*. New York : State University of New York Press.
- Kirouac-Massicotte, I. (2020) : Des déchets humains. Esthétique trash et partage du sensible chez Margaret Lawrence. *Études en littérature canadienne*, 44(2) : 58–80. <https://doi.org/10.7202/1070955ar>.
- Morrison, S. (2015) : *The Literature of Waste : Material Ecopoetics and Ethical Matter*. London : Palgrave Macmillan.
- Nantel, M. (2024) : Racisme environnemental : qu'est-ce que c'est (et pourquoi ça existe au Canada)? *Pivot*. <https://pivot.quebec/2024/03/01/racisme-environnemental-quest-ce-que-cest-et-pourquoi-ca-existe-au-canada/>.
- Page, E. (2019) : *There's Something In The Water* [Film]. 2 Weeks Notice productions.
- Stam, R. (2003) : Beyond Third Cinema : The Aesthetics of Hybridity. Dans : A. R. Guneratne & W. Dissanayake (éds.) *Rethinking Third Cinema*. London : Routledge. 31–48.
- Stefanovich, O. (2019) : Les Autochtones plus touchés par les déchets toxiques, selon le rapporteur de l'ONU. *Radio Canada*. <https://ici.radio-canada.ca/espaces-autochtones/1176345/premieres-nations-grassy-narrows-aamjiwnaang-pollution-nations-unies>.
- Waldron, I. R. G. (2018) : *There's Something In The Water. Environmental Racism in Indigenous & Black Communities*. Fernwood Publishing.

## Fragments, déchets et choses inutiles dans *Nikolski* de Nicolas Dickner<sup>1</sup>

Zuzana Malinovská  
Université Comenius  
[zuzana.malinovska@fedu.uniba.sk](mailto:zuzana.malinovska@fedu.uniba.sk)

**Abstract:** This article is a case study focusing on *Nikolski* (2005), the first novel by the contemporary Quebec writer Nicolas Dickner. My analysis aims to show that the aesthetics of this multifaceted novel is based on fragmentation and on the enormous imaginative potential of waste and rubbish. I begin by examining fragmentation as Dickner's main narrative strategy, visible at both deep and superficial levels of the text. I also consider how fragments function in the novel: it turns out that they point to the fragmented nature of knowledge and at the same time serve to engage the reader. Secondly, I reflect on waste, an essential and recurring thematic component in the novel, and on the different meanings it carries. The case study concludes with an overview of Dickner's perception of useless materials and things as expressed in his playful and instructive puzzle novel, devoid of any explicit ideology.

**Keywords:** contemporary Quebec fiction, *Nikolski*, Nicolas Dickner, fragment, waste

**Résumé :** L'objet de cette réflexion est *Nikolski*, paru en 2005, premier roman de l'auteur contemporain québécois Nicolas Dickner. L'article est une étude de cas qui vise à démontrer que l'esthétique de ce texte aux lectures plurielles repose sur la fragmentation ainsi que sur le grand potentiel imaginaire des déchets et des débris. Est examinée en premier lieu la fragmentation du texte, profonde et superficielle, rehaussée en principe de construction. Ensuite est interrogée la fonction du fragment dans le roman : il s'avère que ce dernier signale le caractère morcelé du savoir et permet de solliciter le lecteur. Dans un second temps sont analysés les déchets, motif incontournable et récurrent du roman. L'étude de cas débouche sur la vision des matières et choses inutiles, telle que Dickner l'exprime dans son roman-puzzle, ludique et instructif, dépourvu de toute idéologie explicite.

**Mots-clés :** roman contemporain québécois, *Nikolski*, Nicolas Dickner, fragment, déchets

<sup>1</sup>This work was supported by the Slovak Research and Development Agency under the Contract no. APVV-20-0179.

## 1 Introduction

« Rien n'est plus intéressant que les déchets. Ils nous en apprennent plus que les œuvres, les bâtiments ou les monuments<sup>2</sup> », constate la voix narrative dans *Nikolski*, premier roman de l'auteur contemporain québécois Nicolas Dickner<sup>3</sup>, paru en 2005. Boutade ou conviction sérieuse ?

Depuis un certain temps la question des déchets est à l'ordre du jour : elle préoccupe non seulement les spécialistes mais encore les chercheurs dans le domaine des sciences de l'homme. Citons à titre d'exemple *Du déchet : philosophie des immondices*<sup>4</sup> de Cyrille Harpet ou l'*Homo detritus* de Baptiste Monsaingeon<sup>5</sup>. Les déchets – c'est-à-dire ce qui « reste d'une matière qu'on a travaillée [...], résidu impropre à la consommation, inutilisable et, en général, sale et encombrant »<sup>6</sup> – intéressent également les écrivains. Devenus métaphores et motifs littéraires, les déchets, débris et autres choses inutiles alimentent la réflexion littéraire : des colloques<sup>7</sup> sont organisés, des livres traitant de la problématique sont publiés<sup>8</sup>.

L'étude de cas proposée vise à démontrer que l'esthétique de *Nikolski*, roman dont la richesse d'interprétation est pratiquement inépuisable, repose sur le grand potentiel imaginaire des déchets, associé à la fragmentation<sup>9</sup>, superficielle, immédiatement visible et profonde du texte. Dans un premier temps je vais étudier la fonction des fragments, c'est-à-dire des « morceaux d'une chose qui a été cassée, brisée<sup>10</sup> » autrement dit les bouts, débris, éclats, miettes. Ensuite, je vais interroger la signification conférée aux déchets, pour finalement amorcer une réponse à la question posée par la citation ci-dessus.

<sup>2</sup> N. Dickner : *Nikolski*, Québec : Nota bene/Alto, 2005 : 150.

<sup>3</sup> Né en 1972 à Rivière-du-Loup.

<sup>4</sup> C. Harpet : *Du Déchet : philosophie des immondices*, Paris : L'Harmattan, 1995.

<sup>5</sup> B. Monsaingeon : *Homo detritus : critique de la société du déchet*, Paris : Seuil, 2017.

<sup>6</sup> J. Rey-Debove et al. : *Le Nouveau Petit Robert*, Montréal : Dicorobert, 1993 : 548.

<sup>7</sup> Citons le colloque Déchets et littérature, organisé en novembre 2023 à l'Université de Lausanne.

<sup>8</sup> S. S. Morrison : *The Literature of Waste : Material Eco-poetics and Ethical Matter*, New York : Palgrave Macmillan, 2015.

<sup>9</sup> Pour l'écriture fragmentaire voir aussi F. Susini-Anastopoulos : *L'écriture fragmentaire*, Paris : PUF, 1998.

<sup>10</sup> J. Rey-Debove et al. : *Le Nouveau Petit Robert*, *op.cit.* : 964.

## 2 Fragments et débris

L'incipit est révélateur : le personnage-narrateur dort à côté d'un entassement de « boîtes de carton<sup>11</sup> » lorsqu'il est réveillé par le bruit du camion de vidangeurs venu enlever les bennes à ordures où il a jeté les sacs poubelles avec les affaires personnelles de sa mère défunte. En trente sacs « d'une contenance de 60 litres [...] un total de 800 litres<sup>12</sup> » sont entassées les cinq décennies d'existence d'un être humain – la mère, en l'occurrence, devenue déchet. Détaché, le narrateur ne donne pas son nom, l'estimant sans importance<sup>13</sup>, et dénombre des objets disparates ayant appartenu à sa mère :

- une boîte de cigarillos remplie de coquillages ;
- quatre liaises de coupures de presse sur les radars américains en Alaska ;
- un vieil appareil InstaMatic 104 ;
- [...]
- plusieurs romans de poche copieusement annotés ;
- une poignée de bijoux bon marché ;
- des lunettes fumées roses à la Janis Joplin<sup>14</sup>.

En triant des objets hétéroclites « avec le sang froid d'un archéologue<sup>15</sup> », le narrateur feuillette les journaux intimes de sa mère. Il découvre qu'il ignorait complètement le passé nomade de sa génitrice dont la vie était brutalement réduite « à un tas d'artefacts déconnectés<sup>16</sup> ».

Le narrateur, sans points de repères après le décès de sa mère, trouve parmi les objets à jeter un vieux compas de marine, cadeau de son père inconnu. Cette vieille boussole en plastique, « l'étoile polaire de [s]on enfance [...] l'unique preuve tangible<sup>17</sup> » du « géniteur évanescent<sup>18</sup> » présente une anomalie magnétique, comme le signale l'intitulé du premier fragment du roman. Elle pointe toujours vers Nikolski, un minuscule village lointain – « trente six habitants,

<sup>11</sup> N. Dickner : *Nikolski*, *op.cit.* : 9.

<sup>12</sup> *Ibid.* : 11.

<sup>13</sup> Le roman s'ouvre sur l'aveu du narrateur : « Mon nom n'a pas d'importance. » (*ibid.* : 9).

<sup>14</sup> *Ibid.* : 12–13.

<sup>15</sup> *Ibid.* : 12.

<sup>16</sup> *Ibid.* : 13.

<sup>17</sup> *Ibid.* : 17.

<sup>18</sup> *Ibid.* : 16.

« cinq mille moutons et une petite usine de conserves de crabes<sup>19</sup> » – situé à l'extrémité nord-ouest du continent en Alaska, d'où le titre du roman. Lieu de résidence du père absent, voire son substitut, signe d'une envie d'ailleurs ou intention ludique jouant sur la ressemblance entre le prénom de l'auteur et le titre du roman? Toujours est-il que le narrateur « déboussolé » attache une valeur particulière à ce compas qu'il porte au cou. Soucieux de se retrouver dans les débris chaotiques de son histoire familiale, il se demande comment « rassembler les différentes pièces du puzzle? <sup>20</sup> »

Le second fragment intitulé *Granpa* est le nom de la vieille voiture, une Pontiac Bonneville 1966, qui tracte à travers les vastes terres des prairies canadiennes la roulotte rouillée de Sarah Riel et de son fils Noah. L'histoire de cette famille nomade incomplète commence, elle-aussi, *in medias res* par le même motif du réveil du protagoniste dérangé par le bruit d'une voiture : « Noah se réveille en sursaut<sup>21</sup> ». Enfin, le troisième fragment du roman, dénommé *Tête-à-la-Baleine*, d'après le petit village de pêcheurs de la Basse-Côte-Nord, où vit la troisième protagoniste Joyce, s'ouvre de la même manière, le bruit de voiture étant remplacé par les ronflements de l'oncle et le ronronnement du réfrigérateur : « Joyce ouvre un œil. Le réveille-matin indique cinq heures moins le quart<sup>22</sup> ».

Les trois premiers fragments introduisant les trois protagonistes frappent par la présence de déchets. Que ce soient les objets ayant appartenu à la mère du narrateur, la vieille boussole, la roulotte rouillée, le vieux livre retrouvé dans la boîte à gant de Granpa, les vieilles cartes routières, marines et postales, les restes de poissons vidés etc., toutes ces choses impropres à l'usage dévoilent, dès le début du roman, leur valeur sémiotique : elles signalent le chaos familial, l'identité morcelée, les cycles irréversibles de la vie, la mémoire et l'oubli mais aussi le caractère fragmentaire du savoir. Cette énumération n'est pas exhaustive.

Il semblerait que les trois premières parties du roman racontent trois histoires distinctes, indépendantes. Mais étant donné l'introduction dans l'univers romanesque de trois protagonistes, tout porte à croire qu'il existe un lien entre le narrateur autodiégétique et les deux protagonistes des récits hétérodiégétiques. En effet, les trois personnages se retrouvent à Montréal : ils habitent

<sup>19</sup> *Ibid.* : 281.

<sup>20</sup> *Ibid.* : 13.

<sup>21</sup> *Ibid.* : 27.

<sup>22</sup> *Ibid.* : 53.

dans le même quartier de la Petite Italie, ils se croisent et se parlent mais ne se connaissent pas. Cependant, ils sont unis par des liens de parenté qu'ils ignorent : les deux garçons ont le même père qui est l'oncle de Joyce, l'éternel nomade Jonas Doucet qui renvoie au compas Nikolski. Les histoires enchevêtrées de trois protagonistes progressent en parallèle et se déroulent dans le même cadre temporel : une période de dix ans de 1989 à 1999, c'est-à-dire le seuil du nouveau millénaire. Elles constituent trois fragments d'une seule histoire, comme le montre la métaphore autoreprésentative du « vieux Livre-à-trois têtes », composé de débris de trois récits différents, tenus ensemble par la reliure. Sorte de leitmotiv, ce vieux livre difforme serait ainsi un clin d'œil à la composition fragmentaire du roman et également signe avant-coureur des ambitions des personnages.

Dickner érige l'atomisation en principe de construction : il ne se contente pas d'un simple découpage de l'ensemble en trois gros tessons, consacrés respectivement à l'un des protagonistes. Le roman comporte trente-neuf fragments de longueur inégale, les trois premiers étant les plus longs. Sous-titrés, repartis chronologiquement en cinq chapitres datés<sup>23</sup>, certains constituent des récits en soi. Ainsi le fragment intitulé *L'Affligeante épopée de Garifunas* rappelle ce peuple des Caraïbes. *San Pedro de Macoris* est un petit débris consacré à l'immigration avec pour protagoniste Maelo, un personnage épisodique. Les fragments fictionnels qui captent les personnages en action sont complétés de nombreux morceaux factuels qui évoquent souvent des événements. Citons à titre d'exemple les manifestations à Baie-Comeau contre l'accostage d'un cargo soviétique avec des produits toxiques<sup>24</sup>, la crise d'Oka<sup>25</sup>, la chute du mur de Berlin<sup>26</sup>, mais aussi *Indian Act*<sup>27</sup> etc. D'autres fragments sont constitués de bribes d'informations scientifiques et encyclopédiques sur des sujets très différents (civilisation, géographie, pêche, mode de vie des premières nations etc.). Dans une acception large, on peut donc considérer *Nikolski* comme un amalgame de fragments, un fouillis de bribes, fouillis toutefois ingénieusement organisé où tout est relié par un réseau complexe de métaphores.

<sup>23</sup> 1989, 1990, 1994, 1995 et 1999. Les fragments portent parfois les sous-titres déroutants, comme *CCM* ou *Jututo*. Il arrive qu'ils résument une idée, comme *Les pirates sont les gens pragmatiques*, *Priorité aux réfugiés politiques* etc. La majorité est datée de 1989 (13 fragments) et 1999 (14 fragments), deux brefs fragments concernent l'année 1990 et cinq renvoient respectivement aux années 1994 et 1995.

<sup>24</sup> Voir p. 117.

<sup>25</sup> Voir p. 129.

<sup>26</sup> Voir p. 76.

<sup>27</sup> Voir p. 29.

Se pose ici la question de savoir quel est le sens, dans le roman, du fragment et de la fragmentation... Tout fragment – reste d'une chose brisée, partie détachée d'un ensemble – garde un certain lien avec ce dont il a été détaché. Il recèle ainsi un savoir potentiel, restreint mais incontestable. La fragmentation viserait donc, en premier lieu, à mettre en relief le caractère limité du savoir : en effet, le narrateur et Noah ne connaissent que les bribes de l'existence des parents, Joyce ignore complètement le destin de sa mère etc. Cette technique<sup>28</sup> serait également un défi lancé au lecteur : sollicité, il doit réunir les fragments, sortes de pièces du puzzle, dans un ensemble cohérent qui fasse sens.

### 3 Déchets et autres matières inutiles

Dérivé du verbe déchoir, le déchet est le résidu inutilisable d'un processus ou d'une opération. Dans le roman de Dickner ces choses inutiles sont indissociables des personnages. Ainsi les déchets caractérisent le narrateur : timide et renfermé, il se contente d'un emploi mal payé dans une librairie montréalaise, spécialisée en revente de livres usagés. Poussiéreuse et vieillote, cette librairie sans inventaire informatisé et sans caisse enregistreuse électronique – véritable « dépotoir » qui est comparé aux « enfers désordonnés<sup>29</sup> » – constitue pour le narrateur un refuge, un havre de paix stimulant la rêverie. Grâce aux vieux livres ce « bouquiniste sans histoire et sans trajectoire propre<sup>30</sup> » voyage vers les espaces imaginaires.

Les déchets sont liés également à Noah, cette fois-ci de manière plus explicite. Issu du même père-fantôme et d'une Amérindienne qui a quitté la réserve, le demi-frère du narrateur a un projet professionnel ambitieux : il veut quitter sa vie nomade pour étudier archéologie. Est décisive pour Noah la rencontre à Montréal de Thomas Saint-Laurent, universitaire spécialisé dans l'archéologie des déchets. Sur les conseils de ce « savant fou<sup>31</sup> », peu apprécié dans le milieu universitaire conservateur, Noah abandonne le sujet prohibé de « la stratigraphie des dépotoirs<sup>32</sup> » et essaie de reconstituer, « à partir des minuscules

<sup>28</sup> Pour l'écriture fragmentaire voir aussi F. Susini-Anastopoulos : *L'Écriture fragmentaire, op.cit.*

<sup>29</sup> *Ibid.* : 22.

<sup>30</sup> *Ibid.* : 168.

<sup>31</sup> *Ibid.* : 137.

<sup>32</sup> *Ibid.* : 135.

déchets<sup>33</sup> » trouvés à l'île Stevenson, l'identité et le mode de vie de ses ancêtres amérindiens. L'allusion à Robert Louis Stevenson, auteur de *L'Île au trésor*, célèbre livre sur les pirates, réunit plusieurs motifs du roman autour de la rêverie.

Mais c'est Joyce qui est associée aux déchets de la manière la plus frappante. Grandissant dans une famille en morceaux, elle ne supporte pas le désordre chronique de la maison où elle vit : dans un milieu masculin sans la mère qu'on dit morte. Dernière descendante d'une longue lignée de pirates, Joyce fuit le village natal pour Montréal où elle apprend l'arrestation d'une pirate informatique canadienne Leslie Lynn Doucette. Est-ce sa mère disparue, fille de Lyzandre Doucet, son grand père bien aimé ? Toujours est-il que Joyce est fascinée par la tradition familiale flibustière qu'elle décide de perpétuer. Adaptée aux temps nouveaux, cette tradition la conduit vers les dépotoirs du centre ville où elle récupère des pièces détachées d'ordinateurs au rebut. En les rassemblant et en se connectant sur internet, elle réalise son rêve de devenir une pirate contemporaine.

Elle a ouvert des centaines de conteneurs, éventré des milliers de sacs, enduré d'innombrables puanteurs [...] Désormais, son minuscule appartement ressemble à un bazar. Un peu partout sont empilés des ordinateurs hors d'usage, des écrans constellés d'empreintes digitales, des claviers édentés, des modems, des imprimantes, des disques durs et des disquettes, des fragments de circuits imprimés, le tout nimbé d'un fouillis de câbles électriques et de grappes de souris. Toute cela est si vétuste, si crotté que Joyce a souvent eu l'impression de jouer les archéologues<sup>34</sup>.

Les déchets d'ordinateur, renvoyant aux déchets informatiques, spam ou pourriels, vont de pair avec les déchets organiques éparpillés dans l'appartement de Joyce :

Le bureau de travail est dans un désordre étonnant. De toute évidence on a vidé les tiroirs de leur contenu [...] au milieu du désordre trônent un écran cathodique et un ordinateur [...]. Sur le plancher sont éparpillés un bol contenant les reliefs du riz au crabe

<sup>33</sup> *Ibid.* : 182.

<sup>34</sup> *Ibid.* : 129–130.

(surmonté d'une paire de baguettes laquées), un chaudron fleurant la soupe de morue au cumin, une boîte de sardines vidée de ses passagers et un sac de chips aux crevettes vide. Cette piste culinaire mène jusqu'à l'évier, autour duquel s'empile encore davantage de vaisselle souillée<sup>35</sup>.

Les restes d'aliments – exclusivement des produits de la mer – renvoient à la vie antérieure de Joyce qui a grandi dans l'odeur du poisson. Enfant, elle aimait jouer avec les cartes marines de son père. Elle ne quitte jamais le vieux sac marin de son grand père dont la maison a été emportée par la mer etc. À travers le personnage de Joyce, résumé par les déchets, Dickner crée un solide lien métaphorique entre les déchets et l'univers marin. Est révélateur à ce sujet le dialogue entre Joyce et Thomas Saint-Laurent qui met en relief l'analogie entre la pêche et la fouille des poubelles :

- La pêche est bonne ?, demande Joyce d'un air innocent.
- Plutôt. Je suis tombé sur un banc de souliers italiens.
- Rien d'autre ?
- Qu'est-ce que tu cherches ?
- Des ordinateurs.
- La pêche au gros, fait-il avec un sifflement appréciateur. [...] Pour le matériel informatique, vaut mieux aller dans le quartier des affaires<sup>36</sup>.

L'internaute-pirate informatique et le militant environnementaliste sont des personnages emblématiques de la fin du millénaire. Thomas Saint-Laurent est la seule traduction explicite d'une position idéologique claire dans le roman (hormis Arizna, activiste gauchiste vénézuélienne) : ses propos, calqués sur le factuel, dénoncent le débordement des dépotoirs, la mauvaise gestion et la difficile liquidation des déchets, même biodégradables<sup>37</sup>, l'exportation des déchets toxiques etc. La pirate informatique, Joyce, est présentée par ses actions : sans scrupules et sans considération morale, elle récupère les pièces d'identité,

<sup>35</sup> *Ibid.* : 294.

<sup>36</sup> *Ibid.* : 118–119.

<sup>37</sup> *Ibid.* : 191 : « À cent pieds sous la surface, le temps s'écoule au ralenti. Aucun oxygène, aucune bactérie, aucune biodégradation. Son équipe a exhumé une pomme de laitue datant de 1984 en parfait état de conservation, l'air d'avoir été jetée aux ordures quelques jours avant. »

les numéros de cartes de crédit jetées<sup>38</sup> et se fabrique des identités à elle : « La piraterie exige l'anonymat le plus complet et Joyce s'est toujours réfugiée derrière l'une ou l'autre des fausses identités repêchées dans les poubelles<sup>39</sup> ».

Quel sens faut-il comprendre dans ce motif des déchets ? Ils renvoient à la mémoire et l'oubli, au temps qui passe et transforme les objets jadis utiles en choses sans valeur dont on se débarrasse. Ils sont le signe de l'usure des choses, de la déchéance des objets mais aussi des êtres. On pourrait dire que Dickner représente les trois protagonistes sous forme de déchets humains. En effet, les trois jeunes adultes solitaires, aux repères identitaires fractionnés, guidés par les méandres aléatoires de la vie et livrés à eux-mêmes, sont des laissés-pour-compte de la société de consommation. Rêveurs non conformistes, ils rejettent le mode de vie des sociétés développées : est symptomatique à ce sujet la réaction de Joyce, surprise au marché Jean-Talon<sup>40</sup> par l'abondance et le gaspillage. Les trois marginaux ne se plient ni aux conventions sociales ni aux diktats de l'époque : ils ne veulent ni accéder à la propriété ni profiter des bénéfices d'une activité économique lucrative. Dickner les considère comme des êtres insignifiants, choses inutiles, « déchets » de la société. Ce parallèle entre les petits gens et les choses inutiles est présent en filigrane dès le début du roman<sup>41</sup>. La vision de l'être humain comme maillon insignifiant de la machinerie économique, réduit à un numéro, est particulièrement flagrante dans la scène où Joyce trouve dans un dépotoir le cadavre d'une employée (« Susie Legault n. 3445 ») dont elle usurpe l'identité : « Une femme gît dans les sacs de vidanges – sans doute une employée jetée aux ordures à la suite de réductions du personnel<sup>42</sup> ».

Malgré leurs trajectoires différentes, les trois protagonistes forment un ensemble : ils sont l'image de l'humanité qui, la veille d'une nouvelle ère numérique, met en doute le monde matérialiste et le mode de vie basé sur la consommation illimitée. Ils constituent trois pièces d'un puzzle, rassemblées dans une seule histoire, symptomatique de l'époque, comme le montre la métaphore du

<sup>38</sup> *Ibid.* : 238.

<sup>39</sup> *Ibid.* : 239.

<sup>40</sup> *Ibid.* : 83 : « C'est la première fois qu'elle voit autant de déchets d'un seul coup [...] des boîtes de fruits comprimées et ligotées en cubes juteux, cartons et pelure pêle-mêle [...] les strates multicolores de fanes, de feuilles, de trognons, de mangues, de raisons, d'ananas, entrecoupés de mots fragmentaires : *Orange Florida Louisiana, Nashville Pineapple Yams Mexico Avocado...* »

<sup>41</sup> La première phrase du roman « Mon nom n'a pas d'importance » est révélatrice.

<sup>42</sup> *Ibid.* : 236.

livre-à-trois-tête, signe à la fois ludique et ironique d'autoreflexivité : « Cet énigmatique bouquin rassemble, sous l'anonymat d'une même reliure – ou de ce qui en reste – trois destins jadis éparpillés d'une bibliothèque à autre, voire d'un dépotoir à l'autre. Reste à savoir quel esprit tordu aura songé à opérer une telle fusion et dans quel but<sup>43</sup> ».

Question provocatrice ou perche tendue au lecteur ? Il est évident que Dickner invite son lecteur à relier les débris et à déchiffrer les sens inscrits dans les images, à fouiller, tel un archéologue<sup>44</sup>, les multiples strates du roman et son réseau métaphorique, c'est-à-dire à transformer le texte en œuvre aux significations plurielles... Clin d'oeil à la structure romanesque, la métaphore du livre-à-trois-tête – ainsi que les écrits éparpillés dans le roman, vieux livres stockés dans la librairie, vieilles cartes postales, routières et marines ou lettres que les protagonistes envoient aux parents absents – serait aussi le signe de l'importance attachée – dans une époque matérialiste et pragmatique – à la rêverie, à la littérature, à l'écriture.

Il est toutefois à noter que Dickner ne surestime pas le pouvoir de l'écrit. Même s'il interroge le statut du livre à l'ère numérique, il n'est pas nostalgique des temps révolus et ne se positionne pas contre le progrès et les nouvelles technologies. Il semble simplement tirer la sonnette d'alarme contre les excès et les abus de toute sorte : en premier lieu l'accélération galopante des technologies, la surconsommation qui favorise la prolifération des déchets, la croissance économique illimitée qui génère des problèmes écologiques et contribue aux changements climatiques irréversibles, en un mot contre tout ce qui constitue une menace pour l'homme.

#### 4 Conclusion

Roman ludique aux strates multiples, *Nikolski* de Nicolas Dickner donne à voir la transformation radicale du monde au seuil du 21<sup>ème</sup> siècle et interroge l'avenir de l'humanité. Texte-puzzle, il repose sur les fragments – fictionnels et factuels – qu'il faut rassembler. Chaque fragment contient un savoir partiel ; mais comme il conserve un lien avec ce dont il a été détaché, il renseigne sur un contexte beaucoup plus large. Une fois réunis, les fragments forment

<sup>43</sup> *Ibid.* : 175.

<sup>44</sup> Le motif de l'archéologie est récurrent : le narrateur trie les objets de la mère « avec le sangfroid d'un archéologue », voir citation n. 8. Noah étudie l'archéologie, Joyce a l'impression de jouer les archéologues, voir citation n. 26, etc.

un ensemble qui est l'image du monde contemporain dans sa totalité et sa complexité. Cette image est mise en évidence par la symbolique des déchets; rappel mémoriel d'un passé, ils renvoient à la fragilité de l'être, à la vanité d'existence. En effet, face aux immenses espaces naturels et au temps qui passe « on est bien peu de chose<sup>45</sup> ».

## **Bibliographie**

Dickner, N. (2005) : *Nikolski*. Québec : Nota bene/Alto.

Harpet, C. (1995) : *Du déchet : philosophie des immondices*. Paris : L'Harmattan.

Morrison, S. S. (2015) : *The Literature of Waste : Material Eco-poetics and Ethical Matter*. New York : Palgrave Macmillan.

Monsaingeon, B. (2017) : *Homo détritius : critique de la société du déchet*. Paris : Seuil.

Rey-Debove, J. et al. (1993) : *Le Nouveau Petit Robert*. Montréal : Dicorobert.

Susini-Anastopoulos, F. (1998) : *L'écriture fragmentaire*. Paris : PUF.

<sup>45</sup> *Ibid.* : 295.



## Fragments de la fin du monde qui n'a pas eu lieu à travers *Tarmac* de Nicolas Dickner

*Dalibor Žíla*  
*Université Masaryk*  
*383873@mail.muni.cz*

**Abstract:** Born into a family obsessed with the end of the world, where each member receives their own vision of the Apocalypse, accompanied by a specific date, teenage Hope Randall seeks to obtain her own date of the Apocalypse, as family tradition demands. Hope, apart from being a Randall, has grown up between two significant sources for the development of an imaginary of the end of the world: *The Bible* and media. *The Bible* was her mother's favourite reading, a universe to which Hope was exposed since her childhood. Accelerated speed of the narration, richness of cultural references and imaginary of the end of the world make *Tarmac* part of a contemporary trend in Quebec literature. In our contribution, we will analyse the fragments of prophecies of the Apocalypse in this work in relation to its representations of the imaginary end of the world and the perspective of Québec literature.

**Keywords:** Nicolas Dickner, *Tarmac*, end of the world, apocalypse, Québec literature, fragments, French Canadian literature

**Résumé :** Née dans une famille obsédée par la fin du monde où chaque membre reçoit sa propre vision de l'Apocalypse, accompagnée d'une date précise, Hope Randall, adolescente, cherche à obtenir sa propre date de l'Apocalypse comme l'exige la tradition familiale. Hope, à part d'être une Randall, a grandi entre deux sources signifiantes pour l'élaboration d'un imaginaire de la fin du monde : *La Bible* et les médias. *La Bible* est la principale lecture de sa mère, l'univers auquel Hope est exposée dès son enfance. Vitesse accélérée de la narration, richesse des références culturelles et l'imaginaire de la fin du monde inscrivent *Tarmac* au sein d'une tendance contemporaine de la littérature québécoise. Dans notre contribution, nous analyserons les fragments des prophéties de l'Apocalypse à travers de cette œuvre en lien avec ses représentations de l'imaginaire de la fin du monde et l'optique de la littérature québécoise.

**Mots-clés :** Nicolas Dickner, *Tarmac*, fin du monde, apocalypse, littérature québécoise, fragments

## Introduction

Née dans une famille obsédée par la fin du monde, où chaque membre reçoit sa propre vision de l'Apocalypse, assortie d'une date précise, différente pour chacun, Hope Randall, adolescente, cherche à obtenir sa propre date de l'Apocalypse comme l'exige la tradition familiale. Hantée par l'idée fixe que l'Apocalypse aura lieu l'été 1989, sa mère tente de fuir le destin en traversant le continent nordaméricain pour échouer, à cause d'une panne de voiture, et débarquer au Québec.

Là, après une autre fin du monde qui n'a pas eu lieu, tout en étant prévue et annoncée par un autre membre de la famille Randall, Hope rencontre Michel Bauermann, ou Mickey, son camarade de classe et rejeton d'une famille de producteurs du béton, qui devient son ami. Hope trouvera un certain réconfort dans les longues soirées en sa compagnie au bunker familial, loin des obsessions de sa mère. Néanmoins, étant donné qu'elle est une Randall, elle n'attend pas longtemps et « reçoit » sa propre date de l'Apocalypse, après l'avoir calculée et trouvée sur tous les emballages du ramen Capitaine Mofoku. C'est le 17 juillet 2001, date de péremption de ramen et la date supposée de la fin du monde.

L'univers de *Tarmac*<sup>1</sup> (T dans le texte) subit un changement perpétuel. En fait, les bureaux de l'entreprise Mekkido pour laquelle travaille Charles Smith déménagent sans cesse, ce qui mène Hope jusqu'à Tokio. Dans notre contribution, nous analyserons les fragments des prophéties de la fin du monde à travers cette œuvre en lien avec ses représentations de l'imaginaire de la fin du monde et l'optique de la littérature québécoise et de ses spécificités.

## Écriture labyrinthique et fragmentaire

La structure du *Tarmac* rappelle le concept du *Pli* deleuzien auquel s'ajoutent d'autres notions de l'esthétique baroque qu'on trouve également dans le livre : fugue, mouvement perpétuel, structure labyrinthique, etc. Alors que Heinrich Wölfflin insiste sur une périodisation chronologique du baroque<sup>2</sup>, même en identifiant des caractéristiques qui dépassent cette périodisation, Eugenio d'Ors,

<sup>1</sup> N. Dickner : *Tarmac*, Paris : Éditions Denoël, 2010.

<sup>2</sup> C. Kullberg : « Early Modern Cultural Studies 1500–1700 Points of Entanglement », in : *Points of Entanglement in French Caribbean Travel Writing (1620–1722)*, Cham : Palgrave Macmillan, 2023.

Walter Benjamin et Gilles Deleuze permettent au baroque de se libérer d'un tel encadrement et des carcans de l'historicisme, et parlent de l'esthétique baroque ou baroqueisante comme d'une des tendances générales de l'art.

Le concept de Deleuze figure dans *Le Pli : Leibniz et le baroque*, où le baroque renvoie justement au principe du pli<sup>3</sup>. Selon Deleuze, le baroque n'invente pas ; il adopte des plis venus de çà et là et les travaille à son gré ; « [...] il courbe et recourbe les plis. Le trait du baroque, c'est le pli qui va à l'infini<sup>4</sup> ». Il en est de même pour le roman postmoderne, y compris *Tarmac*.

L'esthétique baroque, voire néo-baroque, est conforme à beaucoup d'égards à l'esthétique postmoderne. Claire Farago le commente : « Le baroque permet – voire exige – de repenser radicalement le temps historique et de repenser l'histoire familière. Il permet de se libérer de la périodisation et du temps linéaire, ainsi que de l'historicisme<sup>5</sup> ». Omar Calabrese pense que « [...] le baroque est un dénominateur commun, une sorte de point de fuite qui, en dehors même de la création artistique, sous-tend certains comportements sociaux, comme l'exagération et l'excès<sup>6</sup> ». Pour lui, les traits spécifiques d'une esthétique néo-baroque sont : « [...] répétition, limite, excès, détail, fragment, instabilité et métamorphose, désordre et chaos, complexité et dissipation, le je-ne-sais-quoi, la distorsion et la perversion<sup>7</sup> ».

À l'époque contemporaine, nous sommes arrivés à un point où l'ancien et le nouveau coexistent, où les vieux paradigmes qui ont dominé l'ère moderne sont remis en question et contestés. Nous vivons dans une période de changement culturel ; le chaos et l'incertitude semblent régner – comme dans *Tarmac*, œuvre où ses nombreux plis appartiennent à de multiples réseaux d'histoires parallèles qui sont toutes intimement liées. Chaque « conte » dans ce roman reste un fragment d'un ensemble complexe et son expansion.

Dans *Tarmac*, ce sont les allusions intertextuelles elles-mêmes, surtout à *La Bible*, qui entraînent les lecteurs dans une série de passages néo-baroques et labyrinthiques qui exigent qu'ils fassent, par le biais de leurs interprétations,

<sup>3</sup> G. Deleuze : *Le Pli : Leibniz et le baroque*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1988 : 5.

<sup>4</sup> *Idem*.

<sup>5</sup> « Baroque enables – arguably, it demands – a radical rethinking of historical time – and a rethinking of familiar history. It permits a liberation from periodization and linear time, as well as from historicism. » [je traduis] (C. Farago et al. : « Conceptions and reworkings of baroque and neobaroque in recent years », *Perspective* 1, 2015 : 43–62, p. 43).

<sup>6</sup> W. Kryszinski : « Les baroquismes de la modernité », *Œuvres & Critiques* XXXII, 2007 : 137–153, p. 141.

<sup>7</sup> *Idem*.

de l'ordre dans le chaos avec le développement de l'intrigue à une préférence pour une structure multiple et fragmentée qui rappelle la forme d'un labyrinthe. Angela Ndaljianis le commente :

Comme dans la structure monadique proposée par le philosophe baroque Gottfried Leibniz et les « plis » baroques décrits par Gilles Deleuze, chaque unité [...] s'appuie sur d'autres monades : Une série se plie dans une autre, et dans une autre encore ; une allusion conduit à un chemin alternatif en dehors du « texte », puis retrouve son chemin pour affecter l'interprétation ; [...], en s'appuyant sur l'interconnexion complexe du système dans son ensemble. La série de monades forme une unité, et la série de plis construit un labyrinthe alambiqué que le public est tenté d'explorer<sup>8</sup>.

Les définitions du mot labyrinthe sont nombreuses et elles renvoient à un dispositif spatial où à un parcours. Paolo Santarcangeli, cite dans son *Livre des Labyrinthes, Le Littré* où le labyrinthe est une « Edifice composé d'un grand nombre de chambres et de passages disposés tellement, qu'une fois engagé on n'en pouvait trouver l'issue », et *Oxford Dictionary* : « Route compliquée et irrégulière avec de nombreux passages, au travers et autour desquels il est difficile sans guide de trouver son chemin<sup>9</sup> ». Manfred Schmeling constitue quatre dispositions de stratégie narrative qui caractérisent le modèle labyrinthique : « la répétition (qu'il s'agisse de pure redondance ou de variations subtiles), la contradiction (pouvant renvoyer, par exemple, à une scission du moi), la possibilité (choix multiples laissés ouverts par la narration), la réflexivité (mise en abyme, autoreprésentation, etc.)<sup>10</sup>. »

<sup>8</sup> « As in the monadic structure proposed by the baroque philosopher Gottfried Leibniz and the baroque « folds » described by Gilles Deleuze, each unit (whether in the form of a serial, a specific allusion, or a distinct media format) relies on other monads : One serial folds into another, and into yet another still ; one allusion leads to an alternate path outside the « text », then finds its way back to affect interpretation ; or one medium connects fluidly to another, relying on the complex interconnectedness of the system as a whole. The series of monads make up a unity, and the series of folds construct a convoluted labyrinth that the audience is temptingly invited to explore. » [je traduis] (A. Ndaljianis : *Introduction to Neo-Baroque Aesthetics and Contemporary Entertainment*, Cambridge, MA : MIT Press, 2004 : 27).

<sup>9</sup> P. Santarcangeli : *Le Livre des Labyrinthes*, Paris : Gallimard, 1974 : 46.

<sup>10</sup> Y. Chevrel : « Compte rendu de Der labyrinthische Diskurs. Vom Mythos zum Erzählmodell de Manfred Schmeling (Frankfurt, 1987) », *Revue de Littérature comparée* 4-6, 1989 : 281, cité dans : N. Taillade : « L'œuvre littéraire et le labyrinthe (Le Château de F. Kafka, L'Aleph de J. L. Borges, L'Emploi du temps de M. Butor) », *Littératures* 31, 1994 : 129-156, p. 132.

Par sa structure du labyrinthe et du fragment, l'œuvre de Dickner rappelle également le roman inachevé *Le Château*<sup>11</sup> de Franz Kafka. Comme dans le roman de Kafka, *Tarmac* s'organise comme une sorte de château au-dessus du village où il faut pénétrer et relever sa structure d'organisation : il y a deux pôles, supérieur – les personnes dont Hope, l'héroïne de *Tarmac*, pensent en savoir davantage à propos de la fin du monde comme Charles Smith, et inférieur – son alentours, une éminence, les corporations multinationales, et sa base, les gens communs, alors un château et un village. Comme K., Hope souhaite pénétrer dans le mystère ce qui est pour elle impossible à cause des bureaux et locaux qui fuient sans cesse, ce qui rappelle un thème éminemment et fondamentalement baroque, celui du mouvement.

### **L'horizon d'attente d'une apocalypse qui n'a pas eu lieu**

« The future ain't what it used to be. » (T : 7). La phrase du joueur de baseball Yogi Berra (1925–2015) ouvre le roman en faisant écho aux idées qu'on se fait souvent du futur. C'est le futur qui n'aura jamais le lieu, car, comme le roman y fait nombreuses allusions, on vit dans un monde aux bombes atomiques qui ne cessent de menacer la vie sur la terre.

Le début du roman est situé en août 1989, dans l'année de la *Fin de l'histoire*, allusion au livre-essai de Francis Fukuyama, où « [...] la guerre froide tirait à sa fin [...] » (T : 9). On se trouve à Rivière-du-Loup, une ville qui a déjà connu ses années glorieuses. Michel rencontre une fille au stade municipal qui lit le manuel de russe. Elle dit : « La nuit dernière, j'ai rêvé de la bombe d'Hiroshima. » (T : 10). Ceci peut faire l'allusion au film *Hiroshima, mon amour* (1959) d'Alain Resnais, une adaptation cinématographique du roman éponyme de Marguerite Duras. Là, une actrice française et un architecte japonais se rencontrent dans l'Hiroshima de l'après-guerre. En une nuit, ils tombent passionnément amoureux et partagent l'histoire de leur vie. Mais les amants ne peuvent pas rester ensemble, ils ne peuvent pas se quitter, ils sont perdus dans l'éternel ici et maintenant, comme Mickey et Hope dans le roman. Cette allusion à la bombe d'Hiroshima annonce le thème du roman et la peur de Hope : monde nucléaire et bombardement atomique.

Hope débarquait tout juste de Yarmouth, Nouvelle-Écosse. Elle est arrivée dans la ville accompagnant sa mère. Ensemble, elles vivent dans une ancienne

<sup>11</sup> F. Kafka : *Le château*, Paris : Éditions Points, 2011.

animalerie reconvertie en un logement qui s'appelle « L'arche de Noéh » (T : 14), première allusion dans le texte qui fait référence à la fin du monde dans *La Bible*. La famille Randall souffre depuis quelques sept générations d'une grave obsession pour la fin du monde. On peut hypothétiser d'une maladie congénitale, source de cette obsession, développée à coups d'unions consanguines.

Comme on le lit dans le roman : « Chose certaine, les mêmes symptômes se répétaient de génération en génération avec une précision chorégraphique : en arrivant à la puberté, chaque Randall se voyait surnaturellement instruit des moindres détails de la fin du monde – sa date, son heure et sa nature. » (T : 16–17). Généralement, cette vision se produisait dans la nuit. « Les Randall nommait ce phénomène la « Révélation nocturne », la « lumière », la « Prédiction » ou, plus communément, le « Mauvais-Quart-d'Heure » (T : 17). Chaque Randall recevait une date différente, compliquant la tâche.

« Ann Randall naquit à Yarmouth en mars 1954, le jour même où les Américains expérimentaient une nouvelle bombe à hydrogène aux îles Marshall. » (T : 19). La fin du monde d'Ann va arriver l'été 1989 : Signe précurseur en a été la catastrophe nucléaire de Tchernobyl, pour Ann c'est le moment où elle commençait à parler assyrien dans son sommeil.

Hope n'a pas encore reçu son Mauvais-Quart-d'Heure, même si elle a déjà 17 ans, à cause de son *amenorrhea*, à préciser d'une *menorrhoea mysteriosa* – une inexplicable absence des règles. En général, les femmes Randall reçoivent leur vision avec l'arrivée de la ménarche, alors elle était donc une Randall qui ignorait sa date de fin du monde. Ensemble, elles voulaient fuir vers l'ouest, mais leur voiture est tombée en panne.

Michel Bauermann est un lecteur avide des romans de science-fiction. Il vit dans le sous-sol aux qualités de bunker, habitable commodément. « Le sous-sol moderne est apparu durant la guerre froide, c'est le produit d'une civilisation obsédée par son avenir. » (T : 45). La famille est celle des bâtisseurs de mondes, son père dirige une compagnie pour les constructions.

Toujours sans sa propre vision, Hope veut trouver la date de la fin du monde au hasard à l'aide des dés. Sa date de l'apocalypse tombe sur le 17 juillet 2001. La date de péremption sur l'emballage des ramens Captain Mofuku est identique comme sa date de la fin du monde.

La fin du monde n'a pas eu lieu, celle d'Ann Randall, elle a enfin admis que, selon toute vraisemblance, la fin du monde ne risquait pas de se produire sitôt. La mère de Hope est sombrée dans l'alcoolisme. Michel a peur que Hope subisse la même fin que sa mère après le 17 juillet 2021, sa date de l'Apocalypse. Pour soutenir son hypothèse, elle trouve un fragment dans l'annonce d'un vieux

numéro de Spider-Man : « SOYEZ PRÊT! La fin du monde aura lieu le 17 juillet 2001 *Découvrez dès aujourd'hui les prophéties de Charles Smith traduites en 18 langues (incluant le tibétain)* Commandes postales : Levy Publishing – PO BOX 2816362 New York » (T : 142). Le soir passé au Bunker, Mickey ne retrouve pas Hope qui s'est levée plutôt et a vidé son compte secret pour partir à New York. Ici commence le thème de la fuite et du mouvement perpétuels.

### Fuite et errance

À NYC, elle rencontre un clochard dont le carton annonce « The End Is Near » (T : 146). Un bon signe pour elle. Elle veut aller voir l'éditeur du livre, Sammy Levy. Il ne sait pas du tout où Charles Smith se trouve. Elle vole une fiche de la carte avec les coordonnées de Charles Smith. On peut le joindre aux bureaux de la compagnie Mekiddo à Washington. Là, elle ne trouve personne dans les bureaux à part d'un dernier employé qui lui dit que la compagnie ferme ses portes dans quelques minutes pour bon.

Supposant qu'elle est venue chercher Smith, ou Chuck comme il l'appelle, pour lui demander davantage sur la fin du monde. Smith s'appelle en réalité Hayao Kamajii et il vient du Japon. Ses lecteurs veulent voir en lui un gourou. Hope décide de partir au Japon à l'improviste. La bizarrerie du Japon s'annonce dans le Guide de Tokyo contenant des phrases comme : « Où peut-on trouver un bunker dans les parages ? » ou « Puis-je emprunter votre masque à gaz/votre habit antiradiation ? » (T : 170). Les bureaux de Mekiddo à Tokyo sont également déménagés.

Hope s'est évanoui par épuisement dans un bar et s'est réveillée dans une ancienne maison japonaise. C'est la cabane de samouraï. Le patron l'a laissée déménager de Kokura – la cible originelle des bombes atomiques qui sont tombées sur Hiroshima et Nagasaki. La fille au bar s'appelle Merriam et elle aide Hope à trouver les nouveaux locaux de Mekiddo, mais l'entreprise a de nouveau déménagé. Il est impossible de trouver Mekiddo à Tokyo, ni d'y appeler directement comme Klam dans *Le Château* de Kafka. L'adresse de Mekiddo semble changer de jour en jour.

Un autre jour, elle va chercher les bureaux de Mekiddo dans l'arrondissement Gilo, mais au lieu d'un bâtiment elle y trouve un stade de base-ball. Elle s'assoit pour observer les joueurs. Quelques instants plus tard, un homme vêtu au costume arrive. Il se met à côté d'elle en lui disant qu'elle peut parler français avec

lui, l'appelant par son nom. C'est bel et bien Kamajii. Il lui dit que l'entreprise la suit déjà depuis Seattle. Elle lui demande pourquoi avait-il choisi la date du 17 juillet 2001 pour la fin du monde. Il répond que c'était la date elle-même qui l'a choisi. Enfant, il a souffert des cauchemars. Une nuit, il a eu une vision où il s'est réveillé au milieu de l'apocalypse. La ville entière était en flammes. Les cadavres étaient partout. Déménagé pour Seattle, il a décidé d'écrire sa vision et envoyer le manuscrit aux éditeurs. Sammy Levy a décidé de le publier et le livre a connu un succès du jour au lendemain. Les fans l'ont suivi partout donc la compagnie a décidé de redéménager au Japon.

Ann Randall ignore que sa fille est partie au Japon. Elle meurt le 13 juillet 2001. Quatre jours avant l'apocalypse de Hope. Mickey travaille dans un bureau à Montréal. Son père a vendu la cimenterie à une multinationale américaine. Le 17 juillet a été une journée banale. Il a donné un coup de téléphone à l'ambassade japonaise : on n'arrive pas à localiser Hope.

De retour, il trouve une enveloppe aux timbres japonais. Dedans, rien que l'emballage vide d'une serviette hygiénique. Pour les uns un déchet, mais ceci signale que Hope n'est plus une énigme médicale. Le jour même de la fin du monde, soit Hope retrouve un espoir, comme son nom le suggère, un espoir du renouveau de la lignée des Randall, soit elle reçoit enfin sa propre vision de la fin du monde. Mickey décide d'entreprendre un vol pour Tokyo pour aller la voir.

Néanmoins, ce dénouement montre que « L'espace du labyrinthe ne peut plus être dépassé.<sup>12</sup> ». Quant à Tokyo, il s'agit « [...] d'un espace transitoire permanent.<sup>13</sup> ». On se trouve donc devant un nouveau labyrinthe, mais dans une situation toute différente. Comme le commente Gaston Bachelard : « [...], l'être est pris entre un passé bloqué et un avenir bouché. Il est emprisonné dans un chemin. Enfin, étrange fatalisme du rêve de labyrinthe : on y revient parfois au même point, mais on ne retourne jamais sur ses pas.<sup>14</sup> ».

## Conclusion

Construit comme une suite de fragments plus ou moins longs, séparés par des intertitres parfois loufoques, *Tarmac* permet de renouer avec le style ironique de Nicolas Dickner. Vitesse accélérée de la narration, richesse des références cultu-

<sup>12</sup> M. Émond : *Le récit québécois comme fil d'Ariane*, Québec : Éditions Nota bene, 2000 : 83.

<sup>13</sup> *Idem*.

<sup>14</sup> G. Bachelard, *La terre ou les rêveries du repos*, Paris : José Corti, 1948 : 213.

relles et intertextuelles et l'imaginaire de la fin du monde inscrivent *Tarmac* au sein d'une tendance d'œuvres contemporaines de la littérature québécoise.

L'apocalypse dans *Tarmac* ouvre l'horizon des possibles, un horizon d'attente ce qui est conforme avec la narration labyrinthique où « [...] se mêlent divers narrateurs, divers modes de discours, [...] se succèdent les points de vue objectifs et subjectifs, [...] ».<sup>15</sup> *Tarmac* offre une fin du monde, par son dénouement ouvert, plus ou moins optimiste, la fin du monde n'a pas eu lieu et semble être dépassée : « Tout allait mieux depuis que la fin était derrière nous. » (T : 260). C'est la fin du monde qui semble heureuse, du « tout est bien qui finit bien ».

Néanmoins, on ne connaît pas la suite des aventures de Hope et Mickey au Japon. Selon James Berger : « Le texte apocalyptique décrit la fin du monde, mais ensuite le texte continue, et aussi le monde qu'il représente, et aussi le monde lui-même. [...] L'apocalypse est le moyen de faire table rase du monde tel qu'il est et de rendre possible un paradis, ou un enfer, postapocalyptique<sup>16</sup> ». Jean-Paul Engélibert poursuit : « Elles créent ainsi une véritable conscience tragique : fabuler la fin du monde n'est synonyme ni de l'espérer ni de désespérer de l'éviter, mais peut signifier tenter de la conjurer et ainsi rouvrir le temps. En élaborant des scénarios de la fin, elles permettent de penser autrement l'histoire : depuis la fin qu'il s'agit d'éviter<sup>17</sup> ».

Les fictions de la fin du monde ne font rien d'autre que fabuler la sortie de la modernité : détruire imaginativement notre monde, c'est mettre fin au mode d'existence qu'il implique, c'est rompre le lien à la technique, à la projection dans le futur, au règne des moyens et des fins qui le caractérisent. Se situer à la fin des temps, c'est commencer à penser un autre avenir, une autre relation au temps et à l'action, une autre poétique. En ce sens, les fictions apocalyptiques montrent d'une part l'impasse de la modernité et la nécessité d'en sortir, et d'autre part l'inconsistance d'une postmodernité dont les micro-récits sont impuissants à inventer une autre civilisation.

Ces fictions, y compris *Tarmac*, montrent que le monde actuel est catastrophique et court à l'apocalypse au moins au sens où il n'y a pas de solution dans le cadre de notre civilisation : « Les fictions apocalyptiques d'aujourd'hui font table rase du présent pour ouvrir un horizon.<sup>18</sup> ». Contrairement à son

<sup>15</sup> M. Émond : *Le récit québécois...*, op.cit. : 82.

<sup>16</sup> J. Berger : *After the End. Representations of Post-Apocalypse*, Minneapolis : University of Minnesota Press, 1999 : 6-7.

<sup>17</sup> J.-P. Engélibert : *Fabuler la fin du monde*, Paris : Éditions La Découverte, 2019 : 11.

<sup>18</sup> *Ibid.* : 146-147.

américanité, voire globalité, présentant les thèmes de rupture, de fragmentation et d'incohérence postmodernes, *Tarmac* reste fermement enraciné dans la littérature québécoise où la structure multiple et fragmentée, qui rappelle la forme d'un labyrinthe, à la forme ouverte plutôt que fermée, les complexité et superposition évidentes, l'intertextualité et les allusions religieuses, sont présentes dans un bon nombre des romans.

### Bibliographie

- Bachelard, G. (1948) : *La terre ou les rêveries du repos*. Paris : José Corti.
- Berger, J. (1999) : *After the End. Representations of Post-Apocalypse*. Minneapolis : University of Minnesota Press.
- Chevrel, Y. (1989) : Compte rendu de Der labyrinthische Diskurs. Vom Mythos zum Erzählmodell de Manfred Schmeling (Frankfurt, 1987). *Revue de Littérature comparée* 4-6 : 129-156.
- Deleuze, G. (1988) : *Le Pli : Leibniz et le baroque*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Dickner, N. (2010) : *Tarmac*. Paris : Éditions Denoël.
- Émond, M. (2000) : *Le récit québécois comme fil d'Ariane*, Québec : Éditions Nota bene.
- Engélibert, J.-P. (2019) : *Fabuler la fin du monde*. Paris : Éditions La Découverte.
- Farago, C., H. Hills, M. Kaup, G. Siracusano, J. Baumgarten & S. Jacoviello (2015) : Conceptions and reworkings of baroque and neobaroque in recent years. *Perspective* 1 : 43-62. <https://doi.org/10.4000/perspective.5792>
- Kafka, F. (2011) : *Le château*. Paris : Éditions Points.
- Krysinski, W. (2007) : Les baroquismes de la modernité. *Œuvres & Critiques* XXXII : 137-153. [https://elibrary.narr.digital/xibrary/start.xav?zeitschriftid=oec#\\_xibrary\\_\\_%2F%2F\\*%5B%40attr\\_id%3D%27oec322%2Foec3220137%27%5D\\_\\_1729016199103](https://elibrary.narr.digital/xibrary/start.xav?zeitschriftid=oec#_xibrary__%2F%2F*%5B%40attr_id%3D%27oec322%2Foec3220137%27%5D__1729016199103)

- Kullberg, C. (2023) : Early Modern Cultural Studies 1500–1700 Points of Entanglement, in *Points of Entanglement in French Caribbean Travel Writing (1620–1722)*, Cham : Palgrave Macmillan Cham. <https://doi.org/10.1007/978-3-031-23356-2>
- Ndalianis, A. (2004) : *Introduction to Neo-Baroque Aesthetics and Contemporary Entertainment*, Cambridge, MA : MIT Press. <https://doi.org/10.7551/mitpress/4912.001.0001>
- Santarcangeli, P. (1974) : *Le Livre des Labyrinthes*. Paris : Gallimard.
- Taillade, N. (1994) : L'œuvre littéraire et le labyrinthe (Le Château de F. Kafka, L'Aleph de J. L. Borges, L'Emploi du temps de M. Butor), *Littératures* 31, 1994 : 129–156. <https://doi.org/10.3406/litts.1994.1673>



## Passé colonial et objectification moderne dans *Mathématiques congolaises* d’In Koli Jean Bofane<sup>1</sup>

Vojtěch Šarše  
Université Charles  
[vojtech.sarse@ff.cuni.cz](mailto:vojtech.sarse@ff.cuni.cz)

**Abstract:** In this article, we focus on the first novel written by Congolese author In Koli Jean Bofane, entitled *Mathématiques congolaises* (2008). The work will deal mainly with three types of objects represented in this work: colonial, colonised and decolonised. Our main aim will be to show how colonisation has influenced the material objects present in this fictional story. Above all, it will be a question of the residue of colonial objects, the image of the prestige of the West, which continue to exert a certain influence. In our contribution, we will problematize the presence of all the material objects reflected in the chosen novel. So-called local objects represent nothing more than useless waste as a result of cultural alienation, and colonial objects cannot be fully embraced by colonised and post-colonial societies, because they are inevitably deterritorialized and still have an influence on the societal hierarchy – in this case – of Kinshasa.

**Keywords:** In Koli Jean Bofane, *Mathématiques congolaises*, congolese literature, novel, colonization, postcolonialism, decolonization

**Résumé :** Dans cet article, nous nous intéressons au premier roman de l’auteur congolais In Koli Jean Bofane, intitulé *Mathématiques congolaises* (2008). Le travail traite principalement de trois types d’objets représentés dans cette œuvre : coloniaux, colonisés et décolonisés. Notre but est de démontrer comment la colonisation a influencé les objets matériels présents dans l’histoire. Il s’agira avant tout des résidus d’objets coloniaux, l’image du prestige de l’Occident, qui continuent à exercer une certaine influence. Dans notre contribution, nous problématisons la présence de tous les objets reflétés dans le roman choisi. Ceux dits locaux ne représentent qu’un déchet inutile à cause de l’aliénation culturelle et les objets coloniaux ne peuvent pas être pleinement adoptés par les sociétés colonisées et postcoloniales, parce qu’ils sont fatalement déterritorialisés et exercent toujours une influence sur la hiérarchisation sociétale de Kinshasa dans ce cas.

**Mots-clés :** In Koli Jean Bofane, *Mathématiques congolaises*, littérature congolaise, roman, colonisation, postcolonialisme, décolonialisme

<sup>1</sup>Le présent article s’inscrit dans le Projet UNCE24/SSH/026 « Jazyk, obraz, gesto : podoby diskurzivity ».

## 1 Introduction : In Koli Jean Bofane

« Tu ne parles pas, tu meurs<sup>2</sup>. »

Enfant terrible de la littérature congolaise d'expression française, In Koli Jean Bofane (né en 1954 à Mbandaka au Congo belge) incarne un exemple parfait de la première génération des auteurs subsahariens francophones postcoloniaux. Il commença son parcours scolaire dans une école dite de Blancs établie au Congo belge ; il poursuivit ensuite ses études dans un pays libéré du joug colonial mais plongé dans des crises sociétales, économiques et politiques. Quelques années après l'indépendance, sa famille s'exila dans l'ancienne métropole coloniale, la Belgique. Bofane y enchaîna sa scolarité et obtint un diplôme universitaire de journalisme à Paris. De retour dans son pays natal en tant que jeune diplômé, il connut la dictature farouche de Mobutu Sese Seko Kuku Ngbendu wa Za Banga, homme politique mondialement reconnu comme un des plus sanglants leaders que l'Afrique postcoloniale dut supporter.

In Koli Jean Bofane fut témoin de diverses insurrections contre le régime, il fit face à plusieurs pillages perpétrés par les soldats de son pays. Il était au pays lorsque Mobutu changea son nom en Zaïre et le processus de zaïroisation fut imposé au pays et à ses habitants. Suite à ces événements, Bofane décida en 1991 d'envoyer sa famille en Belgique, deux ans plus tard il la rejoignit. Et depuis 1993 il vit à Bruxelles. Ayant perdu sa nationalité congolaise, il obtint celle de la Belgique. On aurait pu imaginer que cette situation complexe le pousserait vers la littérature. Pourtant Bofane s'est mis à écrire à la suite d'un autre événement extrême frappant le continent africain en 1994, à savoir le génocide rwandais. Dans un entretien, Bofane formule clairement la nécessité de conscientiser les sociétés contemporaines en ce qui concerne la représentation de l'Afrique dans les médias<sup>3</sup>. Il ne comprend pas pourquoi les africanistes commentent le génocide du Rwanda et non pas les Rwandais<sup>4</sup>. Il ajoute que ce

<sup>2</sup> La devise d'In Koli Jean Bofane issue de son propre vécu raconté dans un entretien réalisé en 2014 dans le cadre d'une émission intitulée *Millepages* (<https://www.youtube.com/watch?v=vVcOZnMw0AU>).

<sup>3</sup> Dans cet entretien réalisé par la plateforme *Think Africa* (<https://www.thinkafrica.fi/>) en 2015, In Koli Jean Bofane s'étonne qu'on utilise le terme africaniste, pour un universitaire qui n'est pas originaire de l'Afrique, pourtant appelé à parler de ce continent (<https://www.youtube.com/watch?v=SBf6iBjoqEE>).

<sup>4</sup> Il avait déjà confirmé la même chose dans l'entretien mentionné dans la note 1.

qui l'a incité à formuler ces idées et les dénonciations sous forme romanesque était précisément le génocide rwandais<sup>5,6,7,8,9</sup>.

En conséquence, In Koli Jean Bofane s'est mis à écrire à l'âge de 40 ans. Ses premiers textes sont destinés aux enfants. Son premier roman, *Mathématiques congolaises*, a été publié en 2008 chez Actes Sud. Il s'agit d'un texte engagé non seulement dans son époque, mais qui dénonce également l'héritage colonial pesant sur les esprits des Congolais. Ce roman se déroule en République démocratique du Congo actuelle, à Kinshasa, qui fait face aux conséquences de la dictature non spécifiée, de la corruption du gouvernement partiellement anonyme<sup>10</sup>. Ce texte décrit tant implicitement qu'explicitement les résidus divers du régime colonial. Bofane parle dans de nombreux entretiens de l'histoire coloniale qui, selon lui, continue à influencer le continent africain jusqu'à aujourd'hui<sup>11</sup>. Il est également conscient de la lutte pour l'égalité entre les Blancs et les Noirs partout dans le monde<sup>12</sup> et de la nécessité de se dresser contre le racisme et l'afrophobie<sup>13</sup>. Ces thèmes activistes s'inscrivent dans son ouvrage.

Dans cet article, nous nous intéressons aux objets qui jouent un certain rôle dans la narration du roman et son déroulement. Ils sont répartis en trois catégories, à savoir les objets coloniaux, colonisés et décolonisés. Ainsi nous démontrons que ce roman recrée une réalité à cheval entre la modernité occidentale, le passé colonial et la tradition congolaise, hybridité qui n'est pas

<sup>5</sup> Entretien réalisé en 2019 par *Le Nouvel Observateur* (<https://www.youtube.com/watch?v=xd2qXIOOb1w>).

<sup>6</sup> Entretien réalisé sur la chaîne marocaine MEDI1TV en 2023 dans le cadre du programme *52 minutes avec...*, <https://www.youtube.com/watch?v=dEDfi4MewYQ>.

<sup>7</sup> Entretien mentionné dans la note 2.

<sup>8</sup> Entretien réalisé en 2015 dans la Biblioteca Amilcar Cabral de Bologne (<https://www.youtube.com/watch?v=LWz21tLNL7A>).

<sup>9</sup> L'entretien réalisé en 2017 dans le cadre de l'émission intitulée *The Standard of Civilization – From the « Right to Trade » to « Good Governance »* (<https://www.youtube.com/watch?v=0wc3Bja4PjE>).

<sup>10</sup> Le lecteur ne connaît pas par exemple le nom du premier ministre ou du président.

<sup>11</sup> Entretien : *Parlez-nous de votre roman*, <https://www.youtube.com/watch?v=zUVBpd9356w&t=55s>, entretien mentionné dans la note 2, entretien réalisé en 2018 dans le cadre de l'émission intitulée *Afrika Europa* (<https://www.youtube.com/watch?v=-LD0TOQWNL0>) et entretien mentionné dans la note 8.

<sup>12</sup> Entretien réalisé dans le cadre du programme de TV5, *64' Le Monde en français* (<https://www.youtube.com/watch?v=mhQhjpYJu4>).

<sup>13</sup> Entretien réalisé dans le cadre de la *Semaine de l'Afrique* en 2018 (<https://www.youtube.com/watch?v=PBxfQGk9eeg>).

sans difficulté. Nous nous servons d'analyses détaillées des extraits choisis. Nous montrons que ce roman – pilier de la littérature congolaise d'expression française – incarne non seulement l'aliénation culturelle ancrée depuis la colonisation mais aussi la décadence matérielle de Kinshasa et des Kinois.

## 2 *Mathématiques congolaises*

*Mathématiques congolaises* est un mélange de plusieurs sous-genres romanesques : bildungsroman (on suit l'évolution du personnage principal), roman à clé (dans les personnages fictionnels avant tout des hommes politiques, le lecteur peut déchiffrer les personnes réelles), roman historique (l'intrigue fictionnelle est contextualisée dans des événements historiques réels) ou roman de dénonciation (l'histoire racontée démontre la corruption des hommes politiques qui bouleverse la vie quotidienne des Kinois et des Kinoises). L'auteur se sert des caractéristiques différentes de ces sous-genres pour décrire la République démocratique du Congo probablement au début du 21<sup>ème</sup> siècle – la date ou l'époque ne sont pas précisées mais le lecteur versé en histoire congolaise peut incorporer le roman dans le temps grâce à plusieurs indices (les coups d'état ou le gouvernement de transition<sup>14</sup> décrits). Les partis politiques sont fictionnels pourtant selon leur orientation, le lecteur conscient peut découvrir les partis réels<sup>15</sup>. Il est intéressant de souligner que lorsque les personnages mentionnent la situation politique des pays voisins, ils dévoilent les vrais noms des partis existants (p. e. The Rwandan Patriotic Front) ou des leaders réels (p. e. Mouammar Kadhafi).

Les thèmes de ce roman sont principalement le traumatisme, la déception, la désillusion, la manipulation de masses, l'impossibilité d'agir face à la corruption ou la démocratie comme image vidée de sa valeur. Le personnage principal, Célio Matemona, pauvre jeune homme, intellectuel sans diplôme et chômeur, nous les dévoile dans son histoire personnelle. Il trouve son chemin dans les hautes sphères de la société kinoise en s'infiltrant dans les milieux politiques. A travers son histoire, le lecteur découvre tous les recoins de la vie kinoise. Néanmoins, malgré la richesse fournie par sa nouvelle position – entourée

<sup>14</sup> Le Gouvernement de transition de la République démocratique du Congo a été instauré en 2003 et a fonctionné jusqu'en 2007.

<sup>15</sup> La même description pourrait être appliquée au deuxième roman d'In Koli Jean Bofane, *Congo Inc. Le testament de Bismarck* publié en 2014 chez Actes Sud.

d'objets de luxe – la question de sa moralité envahit son esprit. Il est prêt à tout perdre pour regagner son intégrité. Célio se rend vite compte que la volonté de s'exprimer librement n'est pas possible dans une société régie par l'idée de l'enrichissement à tout prix. D'autres motifs presque omniprésents sont la violence physique instrumentalisée et la faim, appelée « python à deux têtes<sup>16</sup> ». Elles n'épargnent personne sauf les plus riches. La première tête de la faim dévore les corps et la deuxième les esprits.

## 2.1 Ville comme personnage

Georges Rodenbach, symboliste tournaisien, a déjà rendu la vie à une ville belge dans son roman *Bruges-la-Morte* (1882). Rodenbach a voulu étudier cette ville du point de vue des émotions, des sentiments. Les personnages humains n'y sont que des passants. Dans le cas de Kinshasa dans *Mathématiques congolaises*, le roman reconstruit méticuleusement la ville réelle. Dans sa description chaque endroit est vérifiable. Chaque parcours des personnages à travers cette ville – à pied ou en voiture – est repérable sur les cartes. Le narrateur ou les personnages mentionnent tout au long du roman 71 lieux au Congo, dont 42 se trouvent à Kinshasa. Nous n'avons pas pu vérifier deux seuls lieux à Kinshasa<sup>17</sup> (probablement faute de sources cartographiques suffisantes). Le roman présente une vraie carte de la capitale congolaise transmettant au lecteur une image actualisée de la ville. Il cherche – dans le cadre du narratif de dénonciation – à lui rapprocher le contexte géographique de l'histoire fictive.

L'espace de la fiction est facilement repérable, ainsi la souffrance quotidienne des Kinois ordinaires est plus saisissable. L'effet du réalisme est maximalisé. Dans les descriptions de la ville, le narrateur adopte un style dépouillé et clair pour faciliter la compréhension du lecteur. La ville reflète les personnages qui s'y trouvent. Chaotique et infranchissable durant les émeutes, elle est bien ordonnée dans le calme revenu. Kinshasa souffre, brûlée par le soleil. Elle semble vide lorsque les personnages cherchent à gagner leur vie et déborde de possibilités de richesses pour ceux qui peuvent s'en offrir. Autre caractéristique, les personnages – si ce n'est pas dans leurs souvenirs – ne peuvent pas en sortir. L'histoire entière se déroule dans ses rues. Même In Koli Jean Bofane était bouleversé, après avoir terminé le deuxième roman mentionné ci-dessus,

<sup>16</sup> I. K. J. Bofane : *Mathématiques congolaises*, Arles : Actes Sud, 2008 : 25.

<sup>17</sup> Il s'agit de « wallstreet » quartier et de quartier IPN à Kinshasa.

par l'écriture sur la ville de Kinshasa<sup>18</sup>. Il affirme<sup>19</sup> qu'il devait sortir du Congo et pour cette raison son troisième roman, *Belle de Casa* (2018), se déroule dans la ville marocaine Casablanca avec, comme personnage principal, un Congolais.

## 2.2 Personnages en chair et en os objectifiés

In Koli Jean Bofane souligne l'importance de chacun de ses personnages et plus particulièrement dans le roman *Mathématiques congolaises* en disant « qui est secondaire dans sa propre vie »<sup>20</sup>. Pourtant, nous venons de démontrer que Kinshasa joue un rôle prépondérant et nous avons déjà mentionné que l'histoire suit un personnage en particulier, Célio Matemona. Trente-cinq personnages apparaissent dans le déroulement du récit dont trois personnages européens. Chacun est unique et s'inscrit de manière particulière dans le champ des littératures subsahariennes d'expression française. Le Père Ioanidès Lolos, d'origine grecque, qui se sent Congolais et qui adore ce pays<sup>21</sup>. Protecteur de Célio, il s'agit d'un personnage de Blanc entièrement positif. La question de la supériorité ou de l'infériorité des Blancs et des Noirs n'intervient pas. Il ne perpétue pas le discours colonial, ce qui est rare pour ce genre de personnages.

Par contre, le jeune aventurier français Henrik Varlet est un représentant de la survie de l'imaginaire colonial : « Il ne connaissait de l'Afrique que ce qu'il avait vu dans les productions hollywoodiennes. Ses ambitions étaient à la mesure des cioux et des paysages africains<sup>22</sup> ». Et comme une punition, il est instrumentalisé par le gouvernement congolais, torturé et déshumanisé, devenant une loque humaine. Son corps et son esprit sont sacrifiés pour noircir les politiques étrangères de la France en Afrique, plus précisément en République démocratique du Congo. Il est choisi par hasard, il n'y a aucune logique, il répond tout simplement au script de ce complot dont il est victime. Le renverse ainsi renverse l'imaginaire colonial dont le but était de dépersonnaliser les

<sup>18</sup> L'entretien réalisé pendant la *Fête du livre de Kinshasa* (<https://www.youtube.com/watch?v=3tERlitrqMk>).

<sup>19</sup> Entretien mentionné dans la note 14.

<sup>20</sup> Entretien réalisé en 2021 dans le cadre d'un programme colombien intitulé *Banrepultural*. L'entretien porte un titre espagnol : *Escribir sobre el Congo, es hablar de un sufrimiento globalizado*. (<https://www.youtube.com/watch?v=77Z8Aa1GSUE>).

<sup>21</sup> Il n'est pas explicitement dit s'il s'exprime dans une des langues nationales congolaises ou en français.

<sup>22</sup> I. K. J. Bofane : *Mathématiques...*, *op.cit.* : 177.

Subsahariens et de les homogénéiser. On trouve finalement Sébastien Coste, directeur de l'entreprise Avieux établie à Kinshasa et supérieur de Varlet. Intimidé par le gouvernement, il représente un personnage du Blanc qui se soumet devant un personnage de Noir. Ces trois personnages peuvent être considérés comme un bouleversement décolonial au sein des images enracinées du Blanc (colonisateur) supérieur.

A côté de ces personnages fictionnels, des personnalités issues de la réalité sont évoquées. Il s'agit avant tout d'artistes congolais : les peintres Chéri Samba, Moseka Yogo Ambake, le sculpteur François Tamba Ndembe ou les chanteurs Papa Wemba et Koffi Olomidé. Leurs œuvres sont décrites pour recréer une ambiance et un environnement congolais. Comme dans le cas de Kinshasa, la réalité invitée dans la fiction rend la lecture plus intense et l'histoire fictionnelle plus vraisemblable. Tous ces objets artistiques appartiennent à l'époque post-coloniale et constituent une création libre, tirée du contexte colonial. Cependant, à travers la dénonciation de la société actuelle, ces objets sont entourés de misère.

### 2.3 Langues et langages dans *Mathématiques congolaises* comme instrument littéraire

Avec autant de personnages, *Mathématiques congolaises* devient une mosaïque de styles et de registres de langues et de langages. Chaque personnage utilise un ton différent, proposant son vocabulaire et son hybridité linguistique. Le français est un objet importé par la colonisation que les personnages congolais s'approprient de manière individuelle. Il est évident qu'il ne s'agit plus du français de France. Le roman montre ainsi le caractère primesautier de cette langue en RDC. De plus, quelques personnages utilisent une des langues nationales, avant tout le lingala ou le lomongo. Le lingala est employé dans plusieurs situations particulières<sup>23</sup> : pour décrire des réalités propres à Kinshasa ou en RDC<sup>24</sup>, dans des chansons<sup>25</sup>, des énoncés de jeunes personnages<sup>26</sup>, des

<sup>23</sup> Nous énumérons les exemples les plus parlants. Quelques expressions en lingala se répètent dans le roman.

<sup>24</sup> I. K. J. Bofane : *Mathématiques...*, *op.cit.* : 7, 57, 137, 153.

<sup>25</sup> *Ibid.* : 11.

<sup>26</sup> *Ibid.* : 18, 76, 167.

exclamations<sup>27</sup> ou des proverbes propres à ces langues nationales<sup>28</sup>. A la première lecture, nous aurions tendance à dire que l'auteur profite de la couleur locale pour rendre son roman plus exotique, voire plus séduisant pour le lectorat occidental. Néanmoins, une autre explication s'impose : illustrer la coexistence de plusieurs langues dans un territoire, situation typique des pays francophones – anciennes colonies françaises ou belges.

In Koli Jean Bofane lui-même maintient une relation ambiguë avec la langue française. Cette langue lui a été imposée et a toujours signifié violence et traumatisme. Pourtant en se familiarisant avec cet instrument de la colonisation, aujourd'hui de la Francophonie, il la considère comme sienne. Il s'est exprimé ainsi dans un entretien réalisé durant la Journée de la Francophonie en 2021 pour l'Institut français d'Ecosse<sup>29</sup>. Bofane y a confirmé que le français est une belle langue. En même temps, il évite le drame linguistique de l'Afrique post-coloniale<sup>30</sup> en disant que pour lui la langue n'est pas une identité. Il refuse ainsi toute crise identitaire causée par les politiques coloniales d'assimilation linguistique. Néanmoins, la langue est un objet d'enracinement identitaire dans *Mathématiques congolaises*.

### 3 Objets bofaniens

La ville de Kinshasa dans *Mathématiques congolaises* comme dans la réalité est un des plus grands melting pots du monde. Les gens de différentes origines s'y croisent quotidiennement dans les rues. De la même manière, des objets divers s'insèrent dans la vie des habitants. Ils sont vendus, perdus, gaspillés, détruits, exhibés ou enviés, selon leur provenance et leur qualité. De plus, ils se trouvent dans les espaces clos et confinés : « Une dépendance, au fond, servait de conciergerie. Mère Bokeke Iyofa partageait l'étroit espace avec sa famille nombreuse<sup>31</sup> » ou « La demeure était minuscule. L'unique pièce, sans ouverture, était coupée en deux par un rideau qui cachait certainement un lit au fond<sup>32</sup> ».

<sup>27</sup> *Ibid.* : 16, 59, 183, 208.

<sup>28</sup> *Ibid.* : 83, 96, 165.

<sup>29</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=zV2vt-Z9fN8&t=4345s>

<sup>30</sup> L'Auteur sénégalais Boubacar Boris Diop ou l'auteur kényan Ngũgĩ wa Thiong'o problématisent ce drame dans leurs essais.

<sup>31</sup> I. K. J. Bofane : *Mathématiques...*, *op.cit.* : 9.

<sup>32</sup> *Ibid.* : 72.

Cette image de l'espace personnel extrêmement restreint, même oppressant, est typique des littératures subsahariennes d'expression française.

Dans la majorité des cas les maisons natales des protagonistes, si elles figurent dans la description, donnent l'impression d'une cellule ou d'un cachot. Souvent, toute la famille ou plusieurs personnes sont enfermées dans une seule pièce, ce qui donne au lecteur l'impression que dans cet espace l'intimité ou la vie privée n'existe pas : « En guise de logis, « Le Maquis » était un endroit plutôt particulier. Le local était un hangar, mais les couloirs quadrillaient la vaste étendue en dizaines de chambres délimitées par des parois de carton montant un peu plus haut que la taille d'un homme. Ces chambres ne dépassaient pas les six mètres carrés et un simple rideau servait de porte. Chaque compartiment abritait une famille<sup>33</sup> ». L'intimité des personnages est partagée et l'individualisme inexistant. Ce n'est qu'au moment où Célio entre dans les services du gouvernement corrompu que son espace se personnalise et se distancie des autres.

Dans un espace extrêmement minuscule, la mort s'empare d'un des personnages dès le début du roman : « Après les heures passées dans le réduit, chair contre chair, Gaucher sentit la chaleur doucement quitter le corps de son frère et la tétanie intervenir sans appel. Baestro s'éteint dans le meuble de fer au milieu d'ustensiles chirurgicaux, inoxydables et froids, comme l'est la raison d'État<sup>34</sup> ». Les deux corps remplissent le réduit, collés l'un sur l'autre. De leur vivant, pions sur un échiquier complexe, ils n'étaient qu'un outil dans les mains d'hommes politiques qu'ils ne connaissaient même pas. Et la mort de l'un d'eux, Baestro, est chosifiée à travers la tactique du parti présidentiel : « A qui profitait la mort de Baestro ? Passé de vie à trépas, il était subitement devenu un produit intéressant. La victime toute désignée de la violence des opposants ou du pouvoir, c'était selon. Inutile ou presque de son vivant, recyclé, il semblait servir à merveille<sup>35</sup> ». Son corps disparaît en étant réutilisé par l'État. Tout au long du roman, les proches de Baestro tentent vainement de récupérer son cadavre. Pourtant, il devient un symbole de l'état congolais, représentant la lutte pour la liberté. L'image de cette lutte est entièrement fautive, orchestrée par la police secrète. La mémoire de Baestro est occultée par cet idéal démocratique qui en fait n'existait jamais. De plus, l'image morbide d'un cadavre mort recyclé qui devient tout autre chose hante la lecture.

<sup>33</sup> *Ibid.* : 23.

<sup>34</sup> *Ibid.* : 19.

<sup>35</sup> *Ibid.* : 36-37.

### 3.1 Objets colonisés

Par cette dénomination, nous désignons les objets quotidiens des Kinois de basses couches sociales, ceux qui sont marqués le plus profondément par les souffrances mentionnées ci-dessus. Dans la majorité des cas, il s'agit d'objets nécessaires à leur survie : « [...] une petite table bancale où étaient étalés des objets aussi divers que cigarettes à la pièce, rasoirs jetables, boîtes de sardines, corned beef, fil à coudre, [...]»<sup>36</sup> » ou « [d]es échoppes défraîchies, aux murs peints de toutes les couleurs, offraient une abondance de biens allant des vêtements de luxe à l'électro-ménager en passant par des ustensiles de cuisine en métal émaillé<sup>37</sup> ». Ces objets représentent la vie décadente des Kinois. Ils en reflètent la qualité. La provenance ou le prix ne sont jamais marqués, ainsi leur insignifiance est mise en évidence. Ce n'est qu'une bagatelle sans valeur. Le lecteur a l'impression qu'il s'agit d'ordures ou d'objets habituellement considérés inutiles, anodins. Leur chaos – dans les littératures subsahariennes francophones ce chaos est souvent décrit – est lié à la représentation coloniale du continent africain où l'ordre parfait du colonisateur contraste avec le désordre omniprésent du colonisé. Cette ville de Kinshasa, ses objets et ses habitants en sont un exemple parlant. Dans certains passages, la qualité négligeable est explicitement exprimée : « Le vénérable taxi se faufilait à toute vitesse dans la circulation du boulevard Lumumba, [...]»<sup>38</sup> » ou « La vétuste camionnette supportait le poids d'au moins trente personnes<sup>39</sup> ». Toutefois, ces objets sont indispensables au fonctionnement de la société kinoise.

Dans le roman, nous trouvons un autre objet colonisé cette fois-ci par l'imaginaire stéréotypé. Il s'agit d'un artéfact utilisé par le personnage du sorcier, Mbuta Luidi, qui « jeta quelques plantes dans le chaudron fumant. Il sortit, toujours de l'ombre à ses côtés, quelque chose qui ressemblait à une patte de singe, à moins que ce ne fût autre chose<sup>40</sup> ». La scène décrite évoque un conte de fée avec son ambiance mystérieuse, mais ce qui attire notre attention c'est la « patte ». Encore une fois, un objet d'une qualité ou d'une valeur inconnue appartenant à une lointaine tradition de féticheurs et de sorciers dont les services sont encore accessibles. La description de cette patte est illogique : elle

<sup>36</sup> *Ibid.* : 7.

<sup>37</sup> *Ibid.* : 14.

<sup>38</sup> *Ibid.* : 18.

<sup>39</sup> *Ibid.* : 34.

<sup>40</sup> *Ibid.* : 75.

suggère la présence d'un objet véritablement précis, anormal, qui peut être dans cette situation concrète confondu avec n'importe quel autre objet. A cette sous-catégorie d'objets, nous ajoutons les artefacts d'une valeur dite traditionnelle, à savoir les tam-tams et les amulettes. Les premiers servaient à transmettre les messages et les seconds à protéger les personnes qui les portaient. Pourtant, dans *Mathématiques congolaises*, leurs valeurs sont occultées par l'intrigue car ils sont porteurs de message de mort. Les tam-tams battaient deux fois dans ce roman : pour annoncer la mort de Baestro et celle de Luidi<sup>41</sup>. Et l'amulette qui devait sauver son propriétaire le mène vers une fin violente ; une balle lui écrase la mâchoire inférieure. Par ailleurs, le sorcier contre qui le porteur de cette amulette se protégeait meurt aussi. Le cercle vicieux de la mort s'installe dans le roman étudié et les objets en sont les témoins.

### 3.2 Objets prétendument à cheval entre deux mondes

Le roman présente une autre sorte d'objets, dits de luxe malgré leur provenance et leur caractère faux. Il s'agit de produits matériels destinés à élever leur propriétaire dans l'échelle sociale, à lui donner un sentiment d'importance et d'opulence. Ce ne sont que des faux-semblants intentionnellement produits et distribués parmi les gens ordinaires pour calmer leur désir d'amélioration de leur condition de vie : « Il disposait de tout le confort moderne : téléviseur de dix-sept pouces, ventilateurs pivotant à quatre vitesses avec lumières clignotantes incorporées, horloge électrique avec carillon, en direct de Shanghai, et congélateur, un clone de Whirlpool, [...]»<sup>42</sup> et « Il arborait une veste noire ornée de broderies blanches, une imitation Versace, [...]»<sup>43</sup>. Relevons ici deux mots : « clone » et « imitation » qui expriment explicitement le caractère trompeur et illusoire de ces objets. Cette caractéristique renvoie aux politiques coloniales – processus d'assimilation – qui voulaient transformer les nations colonisées en une copie imparfaite homogénéisée de la nation colonisatrice qui ainsi devient unique et inimitable.

<sup>41</sup> *Ibid.* : 21, 137.

<sup>42</sup> *Ibid.* : 48.

<sup>43</sup> *Ibid.* : 55.

#### 4 Objets coloniaux

Une minorité kinoise a accès à la vraie richesse. Bien entendu, ces produits de qualité supérieure lui permettent de se distinguer clairement de leurs compatriotes moins chanceux. Il s'agit uniquement des Kinois disposant du pouvoir politique. Ce sont des partisans du président soutenu de différentes manières par l'Occident. Dans l'histoire, le moteur principal de l'intrigue est une subvention financière importante venant des Etats-Unis, dénonçant clairement l'intervention intéressée des pays occidentaux en Afrique en général. C'est un des thèmes récurrents des littératures subsahariennes d'expression française postcoloniales<sup>44</sup>. L'ouvrage démontre également que ce luxe étalé ostensiblement dans une ville qui souffre de pauvreté n'apporte qu'incertitude et peur omniprésentes. Les riches craignent ainsi l'agression ou l'incursion des pauvres qui les entourent.

La richesse du supérieur de Célio Matemona, Gonzague Tshilombo par exemple, est un stéréotype particulièrement exagéré : « Il pénétra dans un vaste intérieur clair composé d'une grande salle à manger, occupée par une longue table au design avant-gardiste. Derrière, apparaissait une baie vitrée donnant sur une cour intérieure où la fraîcheur était assurée par la présence d'une petite fontaine et de nombreuses plantes vertes<sup>45</sup> ». Celui qui entre dans cet espace qui ne convient absolument pas aux milieux kinois, c'est Tshilombo portant des chaussures de peau de caïman recréant l'image d'un homme politique africain enrichi grâce à la corruption. Cruel et froid, sa supériorité est palpable. Il est distingué et préfère s'entourer de gens de la même couche sociale et visiter des lieux luxueux : « Des gens élégants et parfumés déambulaient avec nonchalance, savourant le temps. Les vitrines des boutiques arboraient des articles de luxe importés des capitales de la mode. [...] où les privilégiés aimaient se voir mais aussi se montrer<sup>46</sup> ». Néanmoins, il n'y connaît personne. Cet espace épargné de la faim, de la pauvreté et de la souffrance est déshumanisé et par rapport au reste de la ville également déterritorialisé.

<sup>44</sup> Nous pouvons citer les Congolais Henri Lopes (1937–2023) et Sony Labou Tansi (1947–1995) ou l'Ivoirien Ahmadou Kourouma (1927–2003).

<sup>45</sup> *Ibid.* : 64.

<sup>46</sup> *Ibid.* : 77.

#### 4.1 La mallette de Célio Matemona

Le seul personnage de l'histoire capable de franchir le seuil de la pauvreté et de la faim proclame face à cette nouvelle position proposée par le représentant de l'Etat congolais qu' : « [i]l était prêt à bien des sacrifices pour pouvoir manger la part de gâteau devenue la sienne<sup>47</sup> » ce qui est un reflet presque parfait de la lettre écrite par Léopold II au baron Solvyns : « Nous devons être à la fois prudents, habiles et prompts à agir. Je ne voudrais m'exposer ni à mécontenter les Anglais, ni à laisser échapper une bonne occasion de nous procurer une part de ce magnifique gâteau africain<sup>48</sup> ». Ce gâteau métaphorique représente l'intensification de l'influence occidentale en Afrique et l'ascension de Célio dans les cercles les plus importants de la RDC. Son attitude lui permet de créer son espace individuel : « Le grand lit dans la chambre à coucher était pour lui le summum de luxe. Il s'y affala, les bras en croix, contemplait le plafond. Dans sa mallette, le document qui comportait les noms des personnalités politiques à mettre au pilori attestait que s'il n'avait pas encore tout à fait réussi, on pouvait dire qu'on lui faisait confiance, on lui confiait des secrets<sup>49</sup> ». La grandeur de son nouveau lit contraste avec son logement précédent qu'il partageait avec des gens de toutes sortes. Posséder cet espace le rend différent de ses compatriotes.

Ce qui est encore important c'est l'objet de cette « mallette ». Fragment du succès à l'occidental par excellence, elle apparaît dans plusieurs ouvrages subsahariens francophones – l'exemple le plus parlant sera *Xala*<sup>50</sup> du Sénégalais Ousmane Sembène. La mallette y représente la corruption, parce qu'elle contient un pot-de-vin du gouvernement français pour les hommes politiques sénégalais nouvellement établis sur la scène politique après la décolonisation. Pour Célio, la mallette est un symbole de sa propre dégradation morale, comme le gâteau mentionné ci-dessus. Elle est la preuve qu'il a vendu ses idées à l'Etat qui réalise ainsi plusieurs de ses projets maléfiques. La mallette est dans la main de Célio même s'il rend visite à son ancien logement : « Que regardez-vous ? Vous n'avez jamais vu Célio Matemona ou quoi ? [...] Ne savez-vous pas que ce que vous voyez-là m'attendait depuis longtemps ? Que les dossiers que je transporte habituellement étaient destinés à cette mallette ?<sup>51</sup> ». Ainsi, cet objet

<sup>47</sup> *Ibid.* : 114.

<sup>48</sup> *Bulletin des séances*, Académie royale des sciences coloniales, 1959, n°4, 859.

<sup>49</sup> I. K. J. Bofane : *Mathématiques...*, *op.cit.* : 118.

<sup>50</sup> O. Sembène : *Xala*, Paris : Présence africaine, 1973.

<sup>51</sup> I. K. J. Bofane : *Mathématiques...*, *op.cit.* : 87.

l'aide à s'établir en tant que nouveau parvenu devant ses amis de longue date et à se faire admirer.

## 5 Seul objet véritablement décolonisé ?

Célio Matemona possède un seul livre qui traverse avec lui toute l'histoire ; il est particulier par son contenu et par sa valeur personnelle : « Un bouquin pas mal abîmé, intitulé *Abrégé de mathématique à l'usage du second cycle*, concocté par un certain Kabeya Mutombo, édition 1967<sup>52</sup> ». Guide spirituel de sa vie entière, moteur de ses plans destructeurs et seul héritage de son père assassiné pendant un pillage, ce livre ouvre les portes du monde des mathématiciens déjà morts que Célio ne cesse de citer tout au long du roman. Il a trouvé toute son inspiration dans ce manuel désuet même si ce petit livre est en train de s'effondrer physiquement. La connaissance tirée de ce livre catapulte Célio vers les hauteurs de la société congolaise. Il puise tous ses projets qui vont bouleverser la société kinoise, projets illicites et toujours construits sur des affaires inventées et en même temps fatales pour les incriminés<sup>53</sup>. En conséquence, c'est un objet qui noie Célio dans la boue de la corruption qui dévore l'État et le mène finalement vers une prise de conscience morale. Néanmoins, il donnera ce livre à deux jeunes personnages qui l'étudieront avec impatience. Un autre cercle vicieux débute ainsi dans le roman qu'on pourrait considérer comme cyclique.

Mais cette bible mathématique personnelle possède une autre valeur – même si nous n'avons trouvé ni l'auteur ni le livre<sup>54</sup> – il s'agit d'un manuel scolaire publié après les indépendances par un auteur subsaharien, probablement congolais. En conséquence, il s'insère dans le processus de la décolonisation parce que malheureusement presque tous les systèmes scolaires francophones post-coloniaux en Afrique subsaharienne restaient et restent basés sur les pratiques et les manuels français. L'inspiration primordiale de Célio est décoloniale par excellence. En même temps, il faut prendre en considération l'état de ce manuel : il est abîmé, déchiré, plusieurs de ses pages sont illisibles, il est tout simplement en train de disparaître. Son origine est étroitement reliée à la mort du père

<sup>52</sup> *Ibid.* : 29.

<sup>53</sup> Les plans proposés par Célio anéantissent la vie de plusieurs hommes politiques.

<sup>54</sup> Nous avons fait une recherche approfondie dans les bibliothèques possédant les catalogues en ligne dans différents pays africains. Il semble que cet artefact est entièrement fictionnel. Ce que nous pouvons dire, c'est que Kabeya est un pronom et Mutombo un nom de famille congolais.

de Célio. L'image métaphorique de cet objet décolonisé et décolonial reflète la situation décrite dans le roman : la décadence nationale, étatique, familiale et personnelle.

## 6 Conclusion

« L'ordinateur reconstituait une réalité puissante à partir de morceaux épars et inconsistants<sup>55</sup>. »

Il est significatif que le personnage principal à la fin de sa rapide carrière dans l'institution étatique parle de la reconstitution de la réalité au moyen d'objets divers. En effet *Mathématiques congolaises* tente une reconstruction la plus parfaite possible de la ville de Kinshasa avec ses attributs géo-matériels. Les artefacts reflétant les situations sociales des Kinois canalisent leurs parcours quotidiens. Les rues, les bâtiments, les ronds-points, les carrefours mentionnés répondent avec minutie à la réalité. La situation désespérée des Kinois ordinaires, la situation politique lamentable, la corruption omniprésente ou la faim sont les échos parfaits de la République démocratique du Congo dans la première décennie de notre siècle. Le roman contextualise précisément une histoire fictionnelle tendant à dénoncer l'injustice qui règne à Kinshasa, la hiérarchisation sévère qui prédétermine les vies des gens ou les machinations médiatiques dont le but principal est d'appriivoiser les foules. Les objets matériels venant de différentes époques et coins du monde – comme nous l'avons démontré – font avancer l'histoire sans être toujours contextualisés, dénommés ou décrits ainsi s'inscrivent dans l'anonymat des habitants. Ils apparaissent et disparaissent en faisant référence au vécu des personnages ou en les plaçant dans une hiérarchie sociale kinoise.

Cet outil d'ancrage dans la réalité kinoise, comme nous l'avons démontré, intervient grâce à ces objets qui jouent un rôle important. Ils définissent les caractères ou les caractéristiques personnelles des personnages. Nous avons classé les objets qui appartiennent originellement à l'espace de Kinshasa et représentent la pauvreté, le chaos et le rebut. Ensuite, nous avons mentionné les objets qui appartiennent au monde occidental et donnent à leurs entourage une image de luxe, d'inaccessibilité et d'abondance inutile. Leur possession garantit l'appartenance à une couche sociale supérieure. Et finalement, nous avons cité

<sup>55</sup> I. K. J. Bofane : *Mathématiques...*, op.cit. : 257.

ce manuel scolaire qui renverse les valeurs et l'imaginaire colonial. Écrit par un Congolais, il traite la science basée strictement sur des raisonnements logiques, celle des mathématiques. Ce roman de dénonciation s'empare des objets pour décrire explicitement ou métaphoriquement la situation déplorable d'un pays issu de la colonisation où l'héritage colonial continue à salir le présent. L'amoralité et l'avidité humaine sont présentes de façon poignante – elles sont omniprésentes – et comme le narrateur le dit au début de l'histoire : « Chacun dans son rôle, la conscience voilée, essayait de tirer son manioc du feu<sup>56</sup> ».

### Bibliographie

- Académie royale des sciences coloniales (1959) : *Bulletin des séances*. Bruxelles : Nouvelle série, n°4.
- Bofane, I. K. J. (1996) : *Pourquoi le lion n'est plus le roi des animaux*. Paris : Gallimard.
- Bofane, I. K. J. (2000) : *Bibi et les Canards*. Paris : Depuis.
- Bofane, I. K. J. (2008) : *Mathématiques congolaises*. Arles : Actes Sud.
- Bofane, I. K. J. (2014) : *Congo Inc. Le Testament de Bismarck*. Arles : Actes Sud.
- Bofane, I. K. J. (2018) : *La Belle de Casa*. Arles : Actes Sud.
- Kourouma, A. (1998) : *En attendant le vote des bêtes sauvages*. Paris : Seuil.
- Lopes, H. (1982) : *Le Pleurer-rire*. Paris : Présence africaine.
- Rodenbach, G. (1892) : *Bruges-la-Morte*. Paris : Marpon & Flammarion.
- Sembène, O. (1973) : *Xala*. Paris : Présence africaine.
- Tansi, S. L. (1979) : *La Vie et demie*. Paris : Seuil.

<sup>56</sup> *Ibid.* : 13.

## Reliques et déchets dans *Le Guépard* (*Il Gattopardo*) de G. Tomasi di Lampedusa

Tivadar Palágyi  
Université Comenius  
[palagyi@fedu.uniba.sk](mailto:palagyi@fedu.uniba.sk)

**Abstract:** The Sicilian novel *The Leopard (Il Gattopardo)*, written between 1955 and 1957 by Prince Giuseppe Tomasi di Lampedusa, is a reflection on the political and social changes brought about in the Kingdom of the Two Sicilies by Italian unity in 1860–1861. The aim of this article is to highlight the importance in the novel of relics, rubbish and objects abandoned after the death of their owners. On the one hand, their fate symbolises social transformations, but on a more general level it also suggests the ephemeral and tragic nature of human existence.

**Keywords:** *The Leopard*, Giuseppe Tomasi di Lampedusa, relics, rubbish, literary allegory, literary irony

**Résumé :** Le roman sicilien intitulé *Le Guépard (Il Gattopardo)* écrit entre 1955 et 1957 par le prince Giuseppe Tomasi di Lampedusa est une réflexion sur les changements politiques et les transformations sociales provoqués dans le Royaume des Deux Siciles par l'unité italienne en 1860–1861. L'article vise à relever l'importance que revêtent dans ce roman les reliques, les déchets et les objets abandonnés après la mort de leur propriétaire. Leur destin symbolise d'un côté les transformations sociales, mais il fait aussi ressentir sur un plan plus général le côté éphémère et tragique de l'existence humaine.

**Mots-clés :** *Le Guépard*, Giuseppe Tomasi di Lapedusa, reliques, déchets, allégorie littéraire, ironie littéraire

### 1 Introduction

Dans une lettre écrite à un ami quelques semaines avant sa mort, en mai 1957, l'écrivain sicilien Giuseppe Tomasi di Lampedusa attire l'attention de son interlocuteur sur le rôle primordial attribué dans son roman *Le Guépard (Il Gattopardo)* au chien empaillé du protagoniste<sup>1</sup>. Dans le sillage de cette lettre,

<sup>1</sup> Cette lettre, datée du 30 mai 1957, fut adressée au baron Enrico Merlo di Tagliavia. Elle est reproduite dans l'introduction de l'édition complétée du roman : *Il Gattopardo*, Milan : Feltrinelli, 2012 : 10.

nous chercherons à relever l'importance qu'ont dans ce roman les reliques, les déchets et les objets abandonnés après la mort de leur propriétaire. Leur destin symbolise d'un côté les transformations sociales, mais il fait aussi ressentir sur un plan plus général le côté éphémère et tragique de l'existence humaine.

Le roman sicilien du *Gattopardo*<sup>2</sup>, écrit entre 1955 et 1957, paru en 1958 un an après la mort de l'auteur et adapté à l'écran par L. Visconti en 1963<sup>3</sup> avec, entre autres, Alain Delon dans le rôle de Tancredi, est une réflexion sur les changements politiques et les transformations sociales provoqués dans le Royaume des Deux Siciles par l'unité italienne en 1860–1861. Le protagoniste, le prince de Salina dont le blason aristocratique porte un *gattopardo*, ayant le sens de « léopard » en dialecte sicilien<sup>4</sup>, et traduit en français par « guépard », cherche tant bien que mal à s'adapter à la situation nouvelle tout en affrontant les premiers signes de la vieillesse. Les deux derniers chapitres du roman se situent bien plus tard, en 1883, année de la mort du prince, et en 1910, année de la désacration de la chapelle familiale et ainsi de la fin de l'ancien prestige de la maison Salina dont la maîtresse, Concetta, fille préférée du prince défunt, se débarrasse, dans un geste de désespoir existentiel, des dernières reliques laissées par son père<sup>5</sup>.

## 2 La décomposition physique

Le texte se prête à une lecture centrée sur les déchets et la dégénérescence en général<sup>6</sup>. Les monologues intérieurs du prince permettent en effet à l'auteur de faire de longues réflexions sur la décadence physique et morale de l'aristocratie, y compris de ses propres descendants, rejets désormais indignes d'une lignée

<sup>2</sup> *Il Gattopardo*, Milano : Feltrinelli, 1958, suivi d'une nouvelle édition corrigée d'après le manuscrit de 1957 à Milan : Feltrinelli, 2012. Traduction française nouvelle par J.-P. Manganaro : *Le Guépard*. Paris : Le Seuil, 2007. Nos citations françaises proviennent de cette édition.

<sup>3</sup> Pour une comparaison entre le film et le roman, voir V. Esposito : « Lo spettacolo della decadenza : *Il Gattopardo* di Visconti », *Meridiana* 69, 2010 : 79–89.

<sup>4</sup> Voir la démonstration convaincante S. de Kokoshkina : « Perché il *Gattopardo* non è *Servalo*, né *Ghepardo*, ma *Leopardo* », *Rivista internazionale di onomastica letteraria* 17, 2015 : 421–432.

<sup>5</sup> Pour une analyse des reliques dans le roman du point de vue de la biographie de l'écrivain, voir P. Meli : « La vendetta dell'ultimo *Gattopardo* : la simbologia delle reliquie e la cometa di Halley nel romanzo di Giuseppe Tomasi di Lampedusa », *Otto/Novecento : rivista quadrimestrale di critica e storia letteraria* 39(3), 2015 : 123–131.

<sup>6</sup> *Nuova enciclopedia della letteratura*, Milano : Garzanti, 1985 : 985.

prestigieuse : « Même les petites guenons sur les poufs et ses vieux amis benêts étaient pitoyables, impossibles à sauver et minés comme le bétail meuglant dans la nuit, conduit à l'abattoir à travers les rues de la ville.<sup>7</sup> »

Dans le même ordre d'idées, quelques passages naturalistes ne reculent pas devant la représentation de cadavres humains traités comme des déchets :

« Aujourd'hui ça sent bon, mais il y a un mois... » Il se souvenait du dégoût que les relents douceâtres avaient diffusé dans toute la villa avant que la cause en fût éloignée : le cadavre d'un jeune soldat du 5<sup>e</sup> bataillon de Chasseurs qui, blessé dans la mêlée de San Lorenzo contre les escouades des rebelles, était venu mourir, seul, sous un citronnier. On l'avait trouvé la face contre le sol dans le trèfle épais, le visage enfoncé dans le sang et les vomissures, les ongles plantés dans la terre, couvert de grosses fourmis<sup>8</sup> ;

ou de carcasses de bêtes provenant de l'abattoir :

Dans les rues il y avait déjà un peu d'animation : quelques charrettes avec des amas d'immondices quatre fois plus grands que le petit âne gris qui les tirait. Un long chariot découvert portait entassés les boeufs tués peu de temps auparavant à l'abattoir, déjà équarris et exhibant leurs mécanismes les plus intimes avec l'impudicité de la mort. Par intervalles, quelques gouttes rouges et denses tombaient sur la chaussée<sup>9</sup>.

Les excréments et les urines reviennent régulièrement dans le roman pour peindre le milieu rural<sup>10</sup> : « une lourde odeur d'excréments s'exhalait aussi bien des rues que de la 'salle des pots de chambre' contiguë, ce qui avait suscité chez le Prince des rêves pénibles<sup>11</sup> ». Ou, plus symboliquement, lors d'une scène « campagnarde » à Donnafugata, quand le prince Tancredi se risque à se salir physiquement et socialement en se rendant chez son futur beau-père d'origine

<sup>7</sup> *Le Guépard* : 239.

<sup>8</sup> *Ibid.* : 14.

<sup>9</sup> *Ibid.* : 251.

<sup>10</sup> Le roman de Lampedusa a aussi fait l'objet d'analyses sociologiques visant à mieux comprendre l'immobilisme économique de la Sicile rurale de l'époque. Voir R. Rochefort : « Une « civilisation du Guépard » ? », *Annales* 17(2), 1962 : 368.

<sup>11</sup> *Le Guépard* : 62.

plébéienne. La devise familiale (*Semper purus*) ajoute une nuance ironique à ce passage : « Il aiguïsa son regard : c'était Tancredi; [...] Il tenait à la main une canne au pommeau émaillé (c'était sans doute celle avec la Licorne des Falconeri et la devise *Semper parus*) il marchait aussi légèrement qu'un chat, comme quelqu'un qui craint de salir ses chaussures dans la poussière. [...] Il esquiva un gamin, évita soigneusement un pissat de mulet. Il atteignit la porte des Sedàra<sup>12</sup> ».

Mais la présence des urines permet aussi de montrer le revers de la médaille du luxe citadin. Ainsi, vers la fin du grand bal à Palerme, on aperçoit les pots de chambre débordant d'urine derrière les coulisses : « Leurs visites à une petite pièce à l'écart, à la même hauteur que la loggia de l'orchestre, devenaient plus fréquentes : on y avait placé en bel ordre une vingtaine de vastes pots de chambre, presque tous pleins à cette heure, quelques-uns débordants<sup>13</sup> ».

La mort du prince, sublime à bien des égards, ne manque pas de détails naturalistes<sup>14</sup> lorsqu'il s'agit de décrire les vases de nuit dans la chambre du malade : « sortant des tables de nuit, les souvenirs tenaces des urines vieilles et diverses alourdissaient la chambre<sup>15</sup> ».

### 3 Reliques

#### 3.1 Les reliques religieuses

Un chapitre symbolique du roman est consacré à l'affaire des reliques accumulées pendant de longues années par les trois pieuses sœurs, filles du prince, et dont un ecclésiastique piémontais spécialiste en paléographie chrétienne prouve la fausseté en leur attribuant du même coup le statut de déchets. Selon la biographie de l'auteur, il s'agit ici de l'histoire de ses propres grand-tantes<sup>16</sup>.

<sup>12</sup> *Ibid.* : 93.

<sup>13</sup> *Ibid.* : 250.

<sup>14</sup> Le penchant de l'auteur au naturalisme qualifié de « corporéaliste » caractérise également ses écrits mineurs (G. Todini : « Giuseppe Tomasi di Lampedusa », *Belfagor* 25(2), 1970 : 182).

<sup>15</sup> *Le Guépard* : 262.

<sup>16</sup> Les grand-tantes célibataires finirent leur vie comme les filles de Don Fabrizio, au milieu de reliques d'origine douteuse. Voir la lettre de l'auteur datée du 30 mai 1957, reproduite dans *Il Gattopardo*, p. 9. Sur l'authenticité de cet épisode, voir aussi L. Derla : « Quel povero principe : rilettura del Gattopardo », *Aevum* 82(3), 2008 : 803. Selon P. Meli (« La vendetta dell'ultimo Gattopardo », 128), ce chapitre aurait été inspiré à l'écrivain par une visite au couvent des

Je me suis permis de m'approprier ce panier pour y placer les objets écartés ; puis-je le poser ici ? » Et il déposa dans un coin son machin qui débordait de papiers arrachés, de cartouches, de petites boîtes contenant des ossements et des cartilages. « Je suis heureux de vous dire que j'ai trouvé cinq reliques parfaitement authentiques et dignes d'être des objets de dévotion. Les autres sont là », dit-il en montrant le panier. « Pourriez-vous me dire, mesdemoiselles, où je puis m'épousseter et me laver les mains ? » [...] « Et que devons-nous faire des choses qui restent dans le panier ? » « Absolument ce que vous voulez, mesdemoiselles ; les garder, ou les jeter aux ordures ; elles n'ont aucune valeur<sup>17</sup>.

Notons à ce propos que le lien entre putréfaction et reliques est fait dès le début du roman : « Mais le jardin, resserré et macérant entre ses clôtures, exhalait des parfums onctueux, charnels et légèrement putrides comme les liquides de décomposition aromatiques distillés par les reliques de certaines saintes<sup>18</sup> ».

### 3.2 Les reliques profanes

Mais il y a aussi des reliques profanes dans ce roman. La scène finale présente de manière saisissante le chien de chasse favori du prince, empaillé et religieusement gardé par Concetta depuis la mort de son père. Nous avons déjà évoqué la lettre de l'auteur, visant à expliquer le sens caché du roman<sup>19</sup>.

Si l'on avait bien regardé dans le petit tas de fourrure mitée on aurait vu deux bouts d'oreilles dressées, un museau en bois noir, deux yeux étonnés de verre jaune : c'était Bencicò, mort depuis quarante-cinq ans, depuis quarante-cinq ans empaillé, véritable nid d'araignées et de vers, abhorré par les domestiques qui depuis des décennies en demandaient l'abandon aux ordures : mais Concetta

---

bénédictines fondé par ses ancêtres à Palma di Montechiaro, et qui abritait un grand nombre de reliques, en partie semblables à celles décrites dans le roman.

<sup>17</sup> *Le Guépard* : 293.

<sup>18</sup> *Ibid.* : 13.

<sup>19</sup> *Il Gattopardo* : 9-10.

s'y opposait toujours : elle tenait à ne pas se détacher du seul souvenir de son passé qui n'éveillât pas en elle des sensations pénibles<sup>20</sup>.

Pourtant, cette dépouille rongée par les mites fera les frais de la rancune de la vieille dame, restée vieille fille, qui subitement se rend compte que son statut nubile n'aura été la conséquence que d'un fâcheux malentendu dans sa jeunesse : jetée par la fenêtre, la dépouille du chien sera ramassée par le préposé aux ordures. Mais pendant sa chute elle se recompose un instant pour former idéalement l'animal héraldique de la famille, le léopard à la patte antérieure soulevée, avant de se réduire en poussière sur le sol :

Elle continua à ne rien sentir : le vide intérieur était complet ; seul du petit tas de fourrure s'exhalait un brouillard de malaise. C'était la peine d'aujourd'hui : même le pauvre Bencicò insinuait des souvenirs amers. Elle sonna. « Annetta », dit-elle, « ce chien est vraiment trop poussiéreux et piqué par les vers. Emportez-le, jetez-le. » Tandis que la carcasse était traînée au-dehors, les yeux de verre la fixèrent avec l'humble reproche des choses que l'on écarte, que l'on veut annihiler. Quelques minutes plus tard ce qui restait de Bencicò fut jeté dans un coin de la cour que l'enleveur de la voirie visitait chaque jour : au cours de son vol par la fenêtre sa forme se recomposa un instant : on aurait pu voir danser dans l'air un quadrupède aux longues moustaches et la patte droite antérieure semblait lancer une imprécation. Puis tout s'apaisa dans un petit tas de poussière livide<sup>21</sup>.

Comme ce chien a survécu sous forme empaillée à son maître de jadis, les caisses renfermant la dot de Concetta pourrissent dans la chambre de la vieille fille depuis un demi-siècle : « le trousseau de Concetta vainement confectionné cinquante ans auparavant ; ces serrures n'étaient jamais ouvertes de crainte de voir jaillir des démons incongrus, et dans l'humidité palermitaine omniprésente le linge jaunissait, se délitait, inutile pour toujours et pour quiconque<sup>22</sup> ».

Comme l'a noté François Dagognet : « le déchet ne ment pas. Il nous vaut, en plus de lui-même (avec sa souffrance, ses éraflures, sa lente extinction [...]), le souvenir en creux de celui qui l'a porté, s'il s'agit d'un vêtement. Et il s'agit

<sup>20</sup> *Ibid.* : 281.

<sup>21</sup> *Ibid.* : 294.

<sup>22</sup> *Ibid.* : 280.

même ici d'un rappel aussi émouvant que discret ; et discret, parce que donné en négatif. Émouvant aussi, car nous ne conservons des disparus que ce qui les habillait et qu'ils ont abandonné<sup>23</sup> ». Dans le cas du trousseau, la chose devient encore plus émouvante et discrète, dans la mesure où il s'agit d'objets qui, n'ayant jamais servi, ne contenaient que la promesse d'une vie alternative, jamais réalisée.

Certains objets déchus n'en deviennent pas pour autant des déchets au sens propre du terme. Ainsi, la vente du mobilier de Concetta est annoncée sous forme de prolepse dans le roman : vendu aux enchères après la mort de sa propriétaire, il fera l'orgueil d'une famille de nouveaux riches : « C'était un mobilier que Concetta trouvait démodé et même de très mauvais goût et qui, vendu aux enchères après sa mort, fait aujourd'hui l'orgueil d'un riche commerçant expéditionnaire quand « sa dame » offre un cocktail à ses amies jalouses<sup>24</sup> ».

La tendresse envers les objets anciennement précieux et devenus inutiles après la mort de leur propriétaire envahit le prince même pendant sa propre agonie :

il repensa à son observatoire, aux télescopes destinés désormais à des décennies de poussière ; au pauvre Père Pirrone qui était poussière lui aussi ; aux tableaux des fiefs, aux singes des tentures, au grand lit de cuivre dans lequel était morte sa petite Stella ; à toutes ces choses qui lui semblaient maintenant humbles même si elles étaient précieuses, à ces entrelacs de métal, ces trames de fils, ces toiles recouvertes de terre et de suc d'herbe qu'il avait tenus en vie, qui tomberaient, innocents, dans quelque temps dans des limbes faits d'abandon et d'oubli ; son cœur se serra, il oublia son agonie en pensant à la fin imminente de ces pauvres chères choses<sup>25</sup>.

Sachant que l'auteur, en corrigeant les épreuves du roman, présentait déjà sa propre mort après le diagnostic de son cancer des poumons en avril 1957, on ne peut s'empêcher d'attribuer à ces lignes touchantes une forte teneur personnelle et autobiographique. Cette impression est encore renforcée à la lecture de la lettre-testament qui attire l'attention sur l'importance du chien

<sup>23</sup> F. Dagognet : « Le déchet », in : G. Hamez & M. Tabeaud (éds.) : *Les métamorphoses du déchet*, Paris : Sorbonne, 2019 : 10–11.

<sup>24</sup> *Le Guépard* : 280.

<sup>25</sup> *Ibid.* : 252.

Bendicò, lui aussi écarté et jeté aux ordures. Cette attention émouvante aux petites choses a été qualifiée – de manière peut-être un peu trop sobre – de « vague panthéisme » par le metteur en scène palermitain Umberto Cantone<sup>26</sup>.

La critique n'a pas été unanime après la sortie du roman. Certains lui ont reproché son conservatisme du point de vue aussi bien politique que littéraire. Ainsi, le critique littéraire A. Bernardinelli a qualifié le *Guépard* d'« objet désuet », mais en ajoutant que ce côté désuet en constitue en même temps le charme<sup>27</sup>.

#### 4 Naturalisme allégorique et métaphorique

Les objets abandonnés mais restés intacts sont également au centre de l'attention dans le chapitre consacré au château de Donnafugata, ancien domaine féodal devenu résidence rurale de la famille. Tout y est religieusement gardé par le fidèle intendant don Onofrio d'une année à l'autre, du mobilier des chambres jusqu'au verre de sorbet à moitié vidé qui sera retrouvé intact à l'été suivant.

Don Onofrio était l'une des rares personnes que le Prince estimait et peut-être la seule qui ne l'eût jamais volé. Son honnêteté confinait à la manie et l'on racontait à ce sujet des épisodes spectaculaires comme celui du petit verre de rossolis que la Princesse avait laissé à moitié plein au moment d'un départ et retrouvé un an plus tard à la même place, son contenu évaporé et réduit à l'état de dépôt sucré, mais sans qu'on l'eût touché<sup>28</sup>.

Nous avons déjà vu que ce milieu villageois permet à l'auteur de faire une description naturaliste de la crasse des rues, des déchets et des excréments omniprésents : « les trous et les épiluchures qui constellaient la rue<sup>29</sup> » ; « devant chaque habitation les déchets des repas misérables s'accumulaient contre les murs lépreux ; des chiens craintifs les remuaient avec une avidité toujours

<sup>26</sup> Voir son étude sur le *Guépard* sur le site <https://www.umbertocantone.it/il-gattopardo/>.

<sup>27</sup> A. Bernardinelli : « Il Gattopardo, un no global romantico e annoiato », *Il Foglio* 18/03/2006 : « Il *Gattopardo* [...] è la rievocazione nostalgica e sintetica di un mondo sociale e di una forma di letteratura ridotti dalla Storia a « oggetti desueti », amati perchè desueti ».

<sup>28</sup> *Le Guépard* : 68.

<sup>29</sup> *Ibid.* : 66.

déçue<sup>30</sup> ». « Le jour du Plébiscite avait été venteux et couvert, et on avait vu errer dans les rues du village des petits groupes fatigués de jeunes gens avec des cartons portant un grand « oui » glissés dans le ruban du chapeau. Au milieu des papiers sales et des ordures soulevés par les tourbillons de vent, ils chantaient<sup>31</sup>. »

Mais ce naturalisme peut parfois devenir allégorique et par là ironique, lorsque le prince, à mots couverts, disserte avec le père jésuite des bienfaits et des méfaits du vent au sens propre, météorologique, et au sens figuré, c'est-à-dire politique, pour signifier le caractère inéluctable du changement de régime avec tout ce que celui-ci comporte de « dommages collatéraux ». La position délicate du prince est suggérée par le fait qu'il est côtoyé à gauche par un homme conservateur à l'extrême, mais qui, sur le conseil du Guépard va voter oui au référendum (don Onofrio), tandis qu'à sa droite il y a le père jésuite naturellement attaché à l'ancien régime, mais qui s'abstiendra de voter.

Vers quatre heures de l'après-midi le Prince était allé voter accompagné à droite par le Père Pirrone, à gauche par don Onofrio Roto; l'air sévère et le teint clair, il avançait prudemment vers la Mairie et souvent il se protégeait les yeux de ses mains pour empêcher que ce vent mauvais, chargé de toutes les saletés ramassées dans la rue, ne provoquât chez lui la conjonctivite à laquelle il était sujet; et il était en train de dire au Père Pirrone que, sans vent, l'air aurait été un étang putride, mais que les coups de vent assainissants traînaient aussi derrière eux beaucoup de cochonneries<sup>32</sup>.

Ce « réalisme politique » sera d'abord exprimé dans une formule apparemment paradoxale par Tancredi et ensuite par le Prince lui-même : « *Se vogliamo che tutto rimanga come è, bisogna che tutto cambi*<sup>33</sup> », traduit en français par « Si nous voulons que tout reste tel que c'est, il faut que tout change<sup>34</sup> ».

Une métaphore agricole rendra plus explicite ce motto : la future épouse du prince Tancredi, la belle Angelica, doit sa beauté entre autres à l'engrais que constituait la saleté de son grand-père, appelé Peppe 'Mmerda : « Angelica était

<sup>30</sup> *Ibid.* : 184.

<sup>31</sup> *Ibid.* : 113.

<sup>32</sup> *Ibid.* : 114.

<sup>33</sup> *Il Gattopardo* : 50.

<sup>34</sup> *Le Guépard* : 32.

Angelica, une jeune fille en fleur, une rose à qui le surnom de son grand-père n'avait servi que d'engrais<sup>35</sup> ».

Voilà le message prononcé sans beaucoup d'enthousiasme par don Fabrizio, le prince de Salina : l'aristocratie doit être prête à se fondre dans la nouvelle Italie bourgeoise afin de sauvegarder quelque chose de son statut d'avant.

## 5 Déchets littéraires fictifs

Mort avant la publication de son roman, Tomasi di Lampedusa n'avait pas pu y mettre la dernière main. Ainsi, on a retrouvé après la première publication en 1958 quelques fragments posthumes dont un *Chansonnier* qualifié par l'auteur lui-même de « poésie de quatrième rang », uniquement intéressant en tant que témoignage de la culture qui régnait dans la maison Salina. Ces « déchets » littéraires (appelés par un double diminutif péjoratif *opericciuole*), soigneusement « censurés » et triés par l'auteur du roman, figurent désormais en annexe du texte dans les éditions récentes. Dans la notice d'introduction à ces poésies fictivement attribuées aux personnages du roman, Tomasi di Lampedusa explique dans un élan de mystification littéraire, qu'il les aurait retrouvées dans les décombres de son propre palais palermitain suite au bombardement allié (bien réel) en 1943<sup>36</sup>. Ce bombardement est également évoqué dans le roman avec une ironie et une résignation tout aristocratiques, lors de la scène du bal, dans la description du plafond d'un autre palais : « Au plafond les Dieux, penchés sur leurs sièges dorés, regardaient en bas, souriants et inexorables comme le ciel d'été. Ils se croyaient éternels : une bombe fabriquée à Pittsburgh, Penn., leur prouverait le contraire en 1943<sup>37</sup> ».

Un troisième palais, celui de Donnafugata, en réalité situé dans le village de Santa Margherita, minutieusement et oniriquement décrit dans le roman, sera sérieusement endommagé par un tremblement de terre dix ans après la mort de l'auteur. Le *Guépard* perpétue donc la mémoire d'une Sicile en grande partie disparue.

<sup>35</sup> *Ibid.* : 126.

<sup>36</sup> Le « Fragment B » destiné à être inséré entre la partie VI et VII du roman, est reproduit dans *Il Gattopardo* : 290–291. La destruction du palais palermitain de l'écrivain suite au bombardement allié correspond parfaitement à la réalité. L'idée du roman est peut-être née justement d'une volonté de reconstituer par l'art ces lieux disparus de l'enfance heureuse.

<sup>37</sup> *Le Guépard* : 237.

## 6 Conclusion

Évoquons un autre fait posthume curieux : un metteur en scène italien a retrouvé il y a quelques années l'édition princeps du roman parmi un tas de déchets déposés dans la rue à Cerveteri près de Rome<sup>38</sup>. Ainsi, ce texte sur la décomposition et la transformation en déchets d'objets anciennement précieux aura subi ce même traitement, pour illustrer par son destin le message même qu'il délivre.

Soixante ans après la publication du *Guépard*, un autre roman sicilien reprend le thème des reliques laissées par un père disparu. Dans *Addio fantasmi* (Adieux fantômes) de Nadia Terranova<sup>39</sup>, la protagoniste Ida, pendant la traversée du détroit de Messine, décide de jeter à la mer son héritage sentimental précieux, la boîte contenant la pipe de son père depuis longtemps disparu avec une cassette audio où sa voix avait été enregistrée. C'est le seul moyen pour elle de se libérer du poids du passé afin de retrouver la sérénité. La fin optimiste de ce roman contemporain qui prône le renoncement aux objets du passé ressemble en partie à la fin du *Guépard*, même si l'atmosphère de celui-ci est beaucoup plus mélancolique. Avec Concetta la lignée illustre des Salina touche à sa fin en 1910, bien qu'un neveu talentueux, Giuseppe Tomasi di Lampedusa, ait réussi à en faire la chronique émouvante et discrète un demi-siècle plus tard, pour disparaître peu après sans laisser de descendants.

## Bibliographie

- Artibani, I. (2018) : Nella spazzatura trovata la prima edizione de « Il Gattopardo ». *Corriere di Sciacca* 19/08/2018.
- Bernardinelli, A. (2006) : Il Gattopardo, un no global romantico e annoiato. *Il Foglio* 18/03/2006.
- Cantone, U. : Il Gattopardo di Giuseppe Tomasi di Lampedusa – prima edizione. <https://www.umbertocantone.it/il-gattopardo/>

<sup>38</sup> I. Artabani : « Nella spazzatura trovata la prima edizione de « Il Gattopardo » », *Corriere di Sciacca* 19/08/2018 (<https://www.corrieredischiacca.it/nella-spazzatura-trovata-la-prima-edizione-de-il-gattopardo/>).

<sup>39</sup> N. Terranova : *Addio fantasmi*, Einaudi : Torino, 2018. Traduction française par R. Lafore : *Adieu fantômes*, Paris : La Table Ronde, 2019.

- Dagognet, F. (2019) : Le déchet. In : G. Hamez & M. Tabeaud (éds.) *Les métamorphoses du déchet*. Paris : Sorbonne. 9–14.
- Derla, L. (2008) : Quel povero principe : rilettura del Gattopardo. *Aevum* 82(3) : 803–816.
- Esposito, V. (2010) : Lo spettacolo della decadenza : *Il Gattopardo* di Visconti. *Meridiana* 69 : 79–89.
- Kokoshkina, S. (2015) : Perché il *Gattopardo* non è *Servalo*, né *Ghepardo*, ma *Leopardo*. *Rivista internazionale di onomastica letteraria* 17 : 421–432.
- Meli, P. (2015) : La vendetta dell'ultimo Gattopardo : la simbologia delle reliquie e la cometa di Halley nel romanzo di Giuseppe Tomasi di Lampedusa. *Otto/Novecento : rivista quadrimestrale di critica e storia letteraria* 39(3) : 123–131.
- Nuova enciclopedia della letteratura* (1985). Milano : Garzanti.
- Rochefort, R. (1962) : Une « civilisation du Guépard » ? *Annales* 17(2) : 368–371.
- Terranova, N. (2018) : *Addio fantasmi*. Einaudi : Torino.
- Terranova, N. (2019) : *Adieu fantômes*, traduction française de R. Lafore. Paris : La Table Ronde.
- Todini, G. (1970) : Giuseppe Tomasi di Lampedusa. *Belfagor* 25(2) : 163–184.
- Tomasi di Lampedusa, G. (2007) : *Le Guépard*, traduction française de J.-P. Mangano. Paris : Le Seuil.
- Tomasi di Lampedusa, G. (2012) : *Il Gattopardo*. Milano : Feltrinelli.

## *Les Liaisons dangereuses*, « matière à recycler » : que reste-t-il du roman de Laclos dans *Lady Susan* de Jane Austen ?

Andrea Tureková  
Université d'Économie de Bratislava  
[andrea.turekova@euba.sk](mailto:andrea.turekova@euba.sk)

**Abstract:** This paper focuses on the “recycling” of Choderlos de Laclos’s *Les Liaisons dangereuses* in *Lady Susan*, one of Jane Austen’s earliest works. While the novelist did not rewrite *Les Liaisons dangereuses*, she did “recycle” its material on several levels, reusing certain elements of the plot, exploiting the form of epistolary polyphony and, above all, drawing inspiration from the character of the Marquise de Merteuil to create her own heroine. By examining these three points, the paper seeks to shed light on what might be considered the “residue” of Laclos’s novel in that of Austen.

**Keywords:** literary recycling, legacy, *Les Liaisons dangereuses*, French influence, English novel, Choderlos de Laclos, Jane Austen

**Résumé :** Cet article est consacré au « recyclage » des *Liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos dans *Lady Susan*, une des premières œuvres de Jane Austen. En effet, si la romancière ne réécrit pas *Les Liaisons dangereuses*, elle en « recycle » la matière sur plusieurs plans, en réutilisant certains éléments de l'intrigue, en exploitant la forme de la polyphonie épistolaire, et surtout en s'inspirant du personnage de la marquise de Merteuil pour créer sa propre héroïne. En abordant ces trois points, l'article tente de mettre en lumière ce que l'on peut considérer comme des « restes » du roman de Laclos dans celui d'Austen.

**Mots-clés :** recyclage littéraire, héritage, *Les Liaisons dangereuses*, influences françaises, roman anglais, Choderlos de Laclos, Jane Austen

Que *Les Liaisons dangereuses* soient l'une des œuvres les plus « recyclées » de la littérature française, cela ne fait aucun doute ; depuis le XIX<sup>ème</sup> siècle jusqu'à nos jours, de nombreuses imitations, continuations, réécritures, adaptations, modernisations littéraires ou cinématographiques témoignent de la richissime postérité de l'œuvre, et qui ne se limite pas aux frontières françaises. La réception et l'héritage des *Liaisons dangereuses* font l'objet d'un intérêt constant de la critique<sup>1</sup>. Dans cet article, nous voudrions nous pencher sur la postérité

<sup>1</sup> Récemment, ce sont surtout les travaux de Catriona Seth qui portent sur cette problématique. Voir C. Seth : « Introduction » et le dossier « La fortune des *Liaisons dangereuses* », in : Ch. de

immédiate du roman de Laclos, en considérant le « recyclage » qu'en fait la jeune Jane Austen dans *Lady Susan*, un de ses premiers romans, composé vers 1794.

Or, nous savons qu'à la fin du XVIII<sup>ème</sup> siècle, *Les Liaisons dangereuses* sont loin de jouir en outre-Manche du même succès fulgurant qu'en France : si une traduction anonyme intitulée *Dangerous Connections* paraît dès 1784, accompagnée d'une polémique entre le journaliste Jean-Pierre Brissot et l'abbé François-Joseph de Kentzinger<sup>2</sup>, la presse britannique en parle très peu. En 1787 paraît une libre adaptation théâtrale du roman, *Seduction*, due à la plume de Thomas Holcroft<sup>3</sup>, mais la présence de Laclos dans la littérature anglaise de cette époque serait plutôt « dans les coulisses et non sur la scène<sup>4</sup> ». Il faudra attendre 1898 et la traduction d'Ernest Dowson, considérée comme « le point de départ de la réhabilitation de Laclos en Angleterre<sup>5</sup> », ensuite la traduction en 1924 par Richard Aldington et surtout l'adaptation théâtrale en 1985 de Christopher Hampton, pour voir consacrée la gloire immortelle et mondiale des *Liaisons dangereuses*, puisque c'est la pièce de Hampton qui donne lieu en 1989 à la célèbre version cinématographique de Stephen Frears.

Revenons à la période qui suit de près la parution des *Liaisons dangereuses*. Si la première traduction anglaise du roman passe relativement inaperçue, cela ne change rien au fait que, comme l'estime Simon Davies, « les auteurs anglais qui auraient lu ce roman, l'auraient lu dans sa version originale<sup>6</sup> ». C'est probablement le cas de Jane Austen qui, selon l'hypothèse communément admise, aurait découvert le roman de Laclos par l'intermédiaire de sa cousine Eliza de Feuillide<sup>7</sup>. Or, vers 1793–1794, Austen écrit un court roman épistolaire fort

---

Laclos : *Les Liaisons dangereuses*, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011 ; ainsi que C. Seth (éd.) : *Laclos après Laclos*, Paris : Hermann, 2016.

<sup>2</sup> Cf. D. McCallam : « *Dangerous Connections*, 1784 : et si traduire c'était séduire », in : C. Seth (éd.) : *Laclos après Laclos*, Paris : Hermann, 2016 : 11–20.

<sup>3</sup> Cf. D. Coward : « *Les Liaisons dangereuses* à Londres avant la Révolution », in : R. Marchal & F. Moureau (éds.) : *Littérature et séduction. Mélanges en l'honneur de Laurent Versini*. Paris : Klincksieck, 1997 : 829–838.

<sup>4</sup> S. Davies : « Laclos dans la littérature anglaise du XIX<sup>e</sup> siècle », in : Coll. : *Laclos et le libertinage. 1782–1982*, Paris : PUF, 1983 : 255–264, p. 264.

<sup>5</sup> Ch. Ionescu : « Un *curiosa* anglais fin-de-siècle : la traduction des *Liaisons dangereuses* d'Ernest Dowson, publiée par Leonard Smithers en 1898 », in : C. Seth (éd.) : *Laclos après Laclos*, Paris : Hermann, 2016 : 143–162, p. 162.

<sup>6</sup> S. Davies : « Laclos dans la littérature anglaise... », *op.cit.* : 255. Quant à Jane Austen, il est très probable qu'elle a été accoutumée à lire le français dès sa jeunesse. Cf. J. Austen-Leigh : « Jane Austen : The French Connection », *Persuasion* 20, 1998 : 106–118, p. 107.

<sup>7</sup> S. Davies : « Laclos dans la littérature anglaise... », *op.cit.* : 256.

spirituel, intitulé *Lady Susan*, dont la publication ne verra cependant le jour qu'à titre posthume, en 1871. Il s'agit en effet du premier roman de Jane Austen qui se détache de ses *Juvenilia*<sup>8</sup>, le seul à être resté en forme de lettres et dans la composition duquel la lecture des *Liaisons dangereuses* serait entrée pour quelque chose. Nous y rencontrons la séduisante Lady Susan Vernon, veuve coquette et désargentée, qui s'invite à passer quelque temps à la campagne chez son beau-frère, suite à l'éclat d'une liaison avec un homme marié. Pour se désennuyer, elle forme le projet de séduire le frère de sa belle-sœur, tout en intriguant pour marier sa fille Frederica à un riche mais stupide prétendant. Au travers des lettres échangées entre Lady Susan et son amie Alicia Johnson, le lecteur découvre le vrai visage de cette femme intelligente, cynique et manipulatrice, dont seule sa belle-sœur entrevoit les manigances, sans pouvoir pour autant les prévenir. Enfin, si les intrigues de Lady Susan se voient déjouées au dernier moment, elle s'en remet rapidement, en épousant le prétendant initialement destiné à sa propre fille.

S'il n'est évidemment pas possible de parler d'une réécriture des *Liaisons dangereuses*, la critique s'accorde depuis longtemps sur l'inspiration que le roman de Laclos aurait constitué pour Austen<sup>9</sup>. C'est en particulier l'héroïne principale, Lady Susan, qui trouverait son modèle littéraire dans le personnage de la marquise de Merteuil, de laquelle elle se rapprocherait par son suprême « art de la manipulation<sup>10</sup> ». Il nous semble cependant que des parallèles seraient à établir non seulement entre la machiavélique Lady Susan et la diabolique Mme de Merteuil, mais aussi entre l'intrigue et la forme narrative des deux œuvres. En abordant ces trois points, nous tenterons de montrer ce que l'on peut considérer comme des « restes » du roman de Laclos dans celui d'Austen.

En premier lieu, l'intrigue développée dans *Lady Susan* présente des similitudes relativement frappantes avec celle des *Liaisons dangereuses*; il faut bien sûr les considérer avec prudence et tenir compte du fait que nous n'avons aucunement affaire à un roman du libertinage dont la vogue appartient aux

<sup>8</sup> Cf. S. G. Derry : *Tradition, Imitation, and Innovation : Jane Austen and the Development of the Novel 1740–1818* (doctoral dissertation), University of Durham, 1988; J. D. Grey (éd.) : *Jane Austen's Beginnings. The Juvenilia and "Lady Susan"*, Ann Arbor : UMI Research Press, 1989.

<sup>9</sup> Parmi les premiers à l'avoir remarqué, mentionnons F. W. Bradbrook : *Jane Austen and her Predecessors*, Cambridge : Cambridge University Press, 1966; W. Roberts : *Jane Austen and the French Revolution*, London : Macmillan, 1979; S. Davies : « Laclos dans la littérature anglaise... », *op.cit.*

<sup>10</sup> Å. Josephson : « Choderlos de Laclos's *Les Liaisons dangereuses* and Jane Austen's *Lady Susan* : The Art of Manipulation », *Moderna språk* 104(1), 2010 : 29–41.

Lumières françaises et dont le roman de Laclos est le chef-d'œuvre. On trouve cependant Lady Susan dans la situation rappelant celle de Valmont à l'ouverture des *Liaisons dangereuses*, à savoir « ensevelie » chez son beau-frère Charles Vernon à la campagne anglaise, et entretenant une correspondance assidue avec son amie restée à Londres, Alicia Johnson. Elle y rencontre un jeune homme – Reginald De Courcy – frère de sa belle-sœur, mis en garde par celle-ci contre « la coquette la plus achevée d'Angleterre<sup>11</sup> ». Lady Susan met alors tout son charme en œuvre pour rendre Reginald amoureux d'elle ; et comme Valmont qui se promet un plaisir d'abord cérébral de subjuguier Mme de Tourvel jusque dans ses convictions les plus profondes<sup>12</sup>, Lady Susan déclare : « Il y a un plaisir délicat à réduire l'insolence, à faire en sorte qu'une personne qui avait d'avance résolu de vous détester reconnaisse votre supériorité<sup>13</sup> ». S'y ajoute le désir de vengeance contre sa belle-sœur, fil conducteur commun avec l'intrigue des *Liaisons* : « Ce sera mon objet désormais d'humilier toujours davantage l'orgueil de ces De Courcy pleins de suffisance, de convaincre Mme Vernon que ses mises en garde fraternelles ont été faites en pure perte et de persuader Reginald qu'elle m'a scandaleusement calomniée. Ce projet aura au moins le mérite de m'amuser [...]»<sup>14</sup>. On reconnaît effectivement dans ces mots tant Valmont que Mme de Merteuil, alliant plaisir et vengeance dans leurs projets de séduction respectifs.

Le roman met également en scène une jeune fille ingénue, telle Cécile de Volanges : il s'agit de Frederica, âgée de seize ans et destinée par sa mère – Lady Susan – à un mariage avantageux. Par un intéressant retournement de situation, Austen imagine une Mme de Merteuil qui aurait Cécile de Volanges pour fille. Or, à l'instar de la marquise, Lady Susan n'a que du mépris pour Frederica qui ne répond pas à ses attentes : à ses yeux, ce n'est qu'une « sottise » dont l'éducation

<sup>11</sup> J. Austen : *Lady Susan*, in : J. Austen : *Œuvres romanesques complètes I*. Édition publiée sous la direction de Pierre Goubert, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2000 : 879–935, lettre IV. Dans les citations qui suivront, les chiffres romains indiqueront les numéros des lettres.

<sup>12</sup> Valmont à Merteuil : « Loin de moi l'idée de détruire les préjugés qui l'assiègent ! ils ajouteront à mon bonheur et à ma gloire. Qu'elle croie à la vertu, mais qu'elle me la sacrifie ; que ses fautes l'épouvantent sans pouvoir l'arrêter ; et qu'agitée de mille terreurs, elle ne puisse les oublier, les vaincre que dans mes bras. [...] Je serai vraiment le Dieu qu'elle aura préféré ». Ch. de Laclos : *Les Liaisons dangereuses*. Édition établie, présentée et annotée par Catriona Seth, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011 : 1–459, lettre VI. Dans les citations qui suivront, les chiffres romains indiqueront les numéros des lettres.

<sup>13</sup> J. Austen : *Lady Susan*, *op.cit.* : VII.

<sup>14</sup> *Idem.*

a été négligée et dont le caractère ne présente aucune disposition à l'intrigue. Elle se fait comme un écho à la marquise lorsqu'elle dénigre le caractère de sa fille – certes, avec beaucoup moins de cruauté que l'héroïne de Laclos<sup>15</sup> :

Je n'ai jamais vu une fille de cet âge promettre autant de devenir la risée de tous. Elle est dotée d'une sensibilité suffisamment vive et met tant de charmante ingénuité à dévoiler ce qu'elle ressent qu'on peut très raisonnablement espérer la voir moquée et méprisée par tous les hommes qui la croiseront sur leur chemin. L'ingénuité n'aboutira jamais à rien en amour, et une fille est d'une niaiserie sans remède qui est ingénue par nature ou par affectation<sup>16</sup>.

Malgré les durs propos de Lady Susan, il faut noter que Frederica, si elle est ingénue, n'est aucunement niaise : c'est ce qui la différencie fondamentalement d'une Cécile de Volanges. Elle réussit en effet à tenir tête à sa mère qui s'obstine à vouloir la marier à un homme détestable, au point que Lady Susan finisse par changer ses projets d'établissement et par épouser elle-même le riche prétendant. La question discrètement évoquée de l'éducation féminine fait ainsi ressortir l'avantage des « lumières naturelles » de Frederica qui a été « épargnée » de l'éducation conventuelle, contrairement à Cécile dont l'absence absolue de réflexion éclate dès la première lettre des *Liaisons*.

Mentionnons finalement Catherine Vernon, la belle-sœur de Lady Susan : avec une certaine réserve, nous pourrions la rapprocher de Mme de Volanges, dans la mesure où elle incarnerait la voix de la morale dans le roman ; c'est à Mme Vernon, comme c'est à Mme de Volanges dans *Les Liaisons dangereuses*, d'avoir le dernier mot parmi les personnages et de clore la correspondance, tout en laissant planer un certain désarroi devant les faits accomplis. Nous savons cependant combien Mme de Volanges, dont l'aveuglement cause en grande partie le malheur de sa fille, reste une figure très ambiguë dans son rôle de garante de la moralité de l'ouvrage et que ce n'est pas sans une grande ironie que Laclos lui laisse prononcer les derniers mots d'une sagesse acquise trop tard. Mme Vernon, quant à elle, se montre dès le début extrêmement perspicace à l'égard de Lady Susan ; si les bienséances ne lui permettent pas de dévoiler

<sup>15</sup> Merteuil à Valmont : « Je me désintéresse entièrement sur son compte. [...] je ne connais rien de si plat que cette facilité de bêtise, qui se rend sans savoir ni comment ni pourquoi, uniquement parce qu'on l'attaque et qu'elle ne sait pas résister. Ces sortes de femmes ne sont absolument que des machines à plaisir ». Ch. de Laclos : *Les Liaisons dangereuses*, *op.cit.* : CVI.

<sup>16</sup> J. Austen : *Lady Susan*, *op.cit.* : XIX.

l'hypocrisie qu'elle devine dans le comportement de sa belle-sœur, ses lettres forment une sorte de contrepoids face à celles de Lady Susan.

En effet, le second point que nous évoquerons en essayant d'identifier les inspirations que Jane Austen aurait pu trouver dans *Les Liaisons dangereuses*, c'est la forme narrative : comme le roman de Laclos, celui d'Austen est une polyphonie épistolaire. On ne peut bien sûr pas comparer la complexité de la technique narrative mise en œuvre dans *Les Liaisons*, qui constituent, comme on le sait, le « couronnement » et par là même la « liquidation » du genre épistolaire en France<sup>17</sup>, avec la formule plus courte et beaucoup plus simple, adoptée dans *Lady Susan*. Il n'en reste pas moins que, malgré les dimensions réduites du roman – 41 lettres contre 175 composant *Les Liaisons* – Austen réussit avec brio à maintenir l'intérêt de la lecture et à ménager certains effets que Laclos porte à perfection dans son roman.

Comme dans *Les Liaisons dangereuses*, le début du roman frappe par un effet de contraste : chez Laclos, on lit d'abord une lettre de Cécile de Volanges, pensionnaire naïve au style maladroit, pour découvrir ensuite une lettre de la marquise de Merteuil, libertine manipulatrice dont chaque mot est glacial comme une lame d'épée. Dans *Lady Susan*, les deux premières lettres sont écrites par l'héroïne principale ; l'effet produit est toutefois le même, la première étant adressée à son beau-frère, M. Vernon, et la seconde à son amie, Mme Johnson. Ainsi, le roman s'ouvre sur une lettre pleine de douceur et de politesse :

Mon cher frère,

Je ne puis davantage me refuser le plaisir de mettre à profit l'aimable invitation que vous m'avez faite, quand nous nous sommes quittés la dernière fois, de passer quelques semaines en votre compagnie à Churchill. En conséquence, s'il n'y a pas le moindre inconvénient à ce que Mme Vernon et vous-même me receviez maintenant, je chérirai l'espoir d'être, dans peu de jours, présentée à une sœur dont j'ai depuis si longtemps désiré faire la connaissance. [...] J'attends donc avec impatience le moment où je serai admise en votre charmante retraite. J'aspire à être connue de vos chers petits enfants, dans le cœur desquels j'ai grande envie de m'assurer une place<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> L. Versini : *Le roman épistolaire*, Paris : PUF, 1979 : 149 sq.

<sup>18</sup> J. Austen : *Lady Susan*, op.cit. : I.

Suit la lettre dans laquelle se révèle la véritable Lady Susan :

Vous vous trompiez, ma chère Alicia, en me supposant fixée ici pour le restant de l'hiver. Il me coûte de dire à quel point vous vous êtes méprise, car j'ai rarement passé trois mois plus plaisants que ceux qui viennent de s'écouler. [...] Tout cela se termine de manière fort désagréable. Sir James est parti, Maria est très en colère, et Mme Manwaring d'une jalousie insupportable. [...] Il est temps pour moi de quitter les lieux. En conséquence, j'ai décidé d'abandonner ces gens-là et [...] je me rends à Churchill. [...] C'est mon dernier recours. S'il y avait en Angleterre un autre lieu qui me fût accessible, il aurait ma préférence. Je déteste Charles Vernon et je crains sa femme. Pourtant, il me faut demeurer à Churchill jusqu'à ce que j'aie mieux en vue<sup>19</sup>.

Le lecteur une fois mis en garde, le roman suit une composition plus ou moins binaire, dominée par les lettres de Lady Susan à Alicia Johnson d'un côté, et celles de Mme Vernon à sa mère de l'autre. Lady Susan et Mme Vernon étant les principales épistolaires, l'intrigue se dévoile principalement sous leurs deux points de vue ; les personnages masculins sont pratiquement exclus de la correspondance<sup>20</sup>, en particulier Reginald dont la « conquête » est mise en scène uniquement à travers les deux regards féminins, celui de sa sœur et celui de la belle veuve. Le roman se déploie donc comme un théâtre du pouvoir du discours féminin où les hommes, privés de parole, sont réduits pour ainsi dire à des pions sur le grand échiquier du mariage<sup>21</sup>.

Or, si Austen n'atteint pas la complexité formelle des *Liaisons dangereuses*, elle réussit à tirer profit des différentes possibilités qu'offre la polyphonie épistolaire et à produire certains effets que l'on retrouve également chez Laclos : ainsi, l'alternance des points de vue (par exemple à l'occasion de l'arrivée de

<sup>19</sup> *Ibid.* : II.

<sup>20</sup> On ne compte aucune lettre de Charles Vernon, une seule écrite par M. De Courcy père, et quatre seulement envoyées par Reginald – une à sa sœur, une à son père, et deux adressées à Lady Susan au moment de leur rupture.

<sup>21</sup> Selon Deborah Kaplan, le roman est construit autour de deux « réseaux » d'amitié féminins (celui de Lady Susan et celui de Mme Vernon) où le pouvoir du langage est mis au service d'une autoreprésentation ayant pour but d'attirer un riche prétendant. Cette domination linguistique des femmes compense en effet leur dépendance économique. Cf. D. Kaplan : « Female Friendship and Epistolary Form : 'Lady Susan' and the Development of Jane Austen's Fiction », *Criticism* 29(2), 1987 : 163–178.

Frederica chez les Vernon – lettres XV et XVI écrites successivement par Mme Vernon et Lady Susan) ou le coup de théâtre, en faisant suivre deux lettres de Mme Vernon passant de la joie au désespoir suite à un retournement de situation inattendu (lettres XXIII et XXIV). Mais surtout – comme cela a été souvent évoqué à propos des *Liaisons dangereuses* – Austen réussit à mettre le lecteur dans la position du « voyeur », d'un complice tacite des manœuvres de Lady Susan que Mme Vernon ne fait que soupçonner sans ne rien pouvoir prouver avec certitude.

C'est peut-être cette « anarchie morale » liée au genre épistolaire<sup>22</sup> – le lecteur s'identifiant au personnage dominant, en l'occurrence Lady Susan – qui pousse Jane Austen à donner une « Conclusion » à son roman, où elle reprend la narration à la troisième personne. La romancière évacue ainsi le tragique qui marque le dénouement des *Liaisons dangereuses*, et offre aux lecteurs une fin où la moralité ne manque pas de piquant, annonçant déjà le style de ses grands romans. Deborah Kaplan estime toutefois qu'en concluant de cette manière légère et amusée, Austen subvertit la portée déjà subversive de son roman et revient prudemment au « statut quo » du monde de la domination masculine<sup>23</sup>. Mais cet abandon de la forme épistolaire marque aussi le passage vers la maturité de l'écrivaine : le fait que ses deux romans les plus célèbres, *Raison et Sentiments* (1811) et *Orgueil et Préjugés* (1813), ont originellement été composés sous forme épistolaire mais finalement transformés, montre que la narration à la troisième personne correspondait davantage à son projet romanesque.

L'aperçu des similarités entre les intrigues et les formes narratives des deux œuvres laisse déjà présumer du rôle que *Les Liaisons dangereuses* ont pu jouer dans la conception de *Lady Susan*. Or, c'est surtout l'héroïne principale qui exerce une fascination comparable à celle de la marquise de Merteuil : d'emblée, une indéniable parenté entre les deux personnages s'impose et ce n'est pas sans fondement que les critiques, en cherchant des modèles littéraires à Lady Susan, pointent vers l'énigmatique marquise de Laclos<sup>24</sup>.

Ce qui apparente en premier lieu Lady Susan à Mme de Merteuil, c'est son esprit de domination. Dès l'ouverture du roman, elle impose sa volonté à son beau-frère : « Vous voyez que je suis déterminée à ce que l'on ne me refuse pas

<sup>22</sup> M. Poovey : *The Proper Lady and the Woman Writer : Ideology as Style in the Works of Mary Wollstonecraft, Mary Shelley, and Jane Austen*, Chicago : University of Chicago Press, 1984 : 184.

<sup>23</sup> D. Kaplan : « Female Friendship and Epistolary Form... », *op.cit.* : 169 sq.

<sup>24</sup> Cf. supra.

l'accès à Churchill<sup>25</sup> ». Comme la marquise, Lady Susan domine son entourage et reste maîtresse des circonstances même lorsque celles-ci se tournent contre elle ; capable de s'adapter à chaque nouvelle situation, elle représente parfaitement, selon l'analyse de James Mulvihill, le personnage machiavélique dans le sens où elle exerce constamment sa « *virtù* » pour maîtriser les circonstances changeantes de la « *fortuna* »<sup>26</sup>.

Or, la suprême démonstration de son pouvoir de domination, c'est la séduction de Reginald De Courcy. Comme pour les libertins de Laclos, il ne s'agit aucunement pour elle de jouissance physique ; le but de Lady Susan est de démontrer sa supériorité, d'humilier l'orgueil de celui qui a osé se croire à l'abri de ses charmes : « J'ai fait sentir au jeune homme quel était mon pouvoir et puis maintenant goûter le plaisir de triompher d'un esprit préparé à ne pas m'aimer et prévenu contre toutes mes actions passées<sup>27</sup> ». Si la situation en elle-même – de longues promenades passées en conversations, durant lesquelles Lady Susan influence insensiblement l'esprit et le cœur de Reginald – fait davantage penser au vicomte de Valmont et à la présidente de Tourvel dans les jardins du château de Mme de Rosemonde, les principes de manipulation mis en œuvre sont clairement ceux de la marquise de Merteuil. Comme cette dernière, Lady Susan est pleinement consciente du pouvoir des mots<sup>28</sup> : c'est grâce à son maniement du langage qu'elle réussit toujours à faire accepter à Reginald – et pas uniquement à lui – sa version des faits, à créer pour ainsi dire sa propre réalité qui n'est autre qu'une « histoire » à raconter<sup>29</sup>. « Si je tire vanité de quelque chose, c'est bien de mon éloquence. La considération et l'estime accompagnent aussi inévitablement la maîtrise des mots que l'admiration la beauté<sup>30</sup> », déclare-t-elle avec autosuffisance.

<sup>25</sup> J. Austen : *Lady Susan*, *op.cit.* : I. Mme de Merteuil ouvre pareillement sa correspondance par un ordre qu'elle donne à Valmont : « Revenez, mon cher Vicomte, revenez : que faites-vous, que pouvez-vous faire, chez une vieille Tante dont tous les biens vous sont substitués ? Partez sur-le-champ ; j'ai besoin de vous. Il m'est venu une excellente idée, et je veux bien vous en confier l'exécution ». Ch. de Laclos : *Les Liaisons dangereuses*, *op.cit.* : II.

<sup>26</sup> J. Mulvihill : « 'Lady Susan' : Jane Austen's Machiavellian Moment », *Studies in Romanticism* 50(4), 2011 : 619–637.

<sup>27</sup> J. Austen : *Lady Susan*, *op.cit.* : X.

<sup>28</sup> On se souvient de la célèbre leçon que la marquise donne à Valmont : « [...] il n'y a rien de si difficile en amour, que d'écrire ce qu'on ne sent pas. Je dis écrire d'une façon vraisemblable : ce n'est pas qu'on ne se serve des mêmes mots ; mais on ne les arrange pas de même, ou plutôt on les arrange, et cela suffit ». Ch. de Laclos : *Les Liaisons dangereuses*, *op.cit.* : XXXIII.

<sup>29</sup> Å. Josephson : « Choderlos de Laclos's *Les Liaisons dangereuses* and Jane Austen's *Lady Susan...* », *op.cit.* : 36.

<sup>30</sup> J. Austen : *Lady Susan*, *op.cit.* : XVI.

Comme Mme de Merteuil encore, Lady Susan est absolument maîtresse de sa physionomie ; si on ne la voit pas répéter les différents rôles, comme le fait la marquise en attendant son amant en titre, elle n'en est pas moins une excellente actrice qui juge par avance de chaque mouvement de la moindre partie de son corps en vue de l'impression à produire. Ainsi, après la dispute avec Reginald à propos du mariage de Frederica, lorsque le jeune homme courroucé annonce son départ de Churchill, Lady Susan estime qu'il ne serait pas prudent de le laisser partir gardant d'elle une mauvaise idée ; elle décide donc de le ramener à elle et, avant que de commencer son discours, elle laisse parler son apparence : « [...] ma physionomie exprimait ce que je voulais lui faire exprimer, elle était empreinte de calme et de dignité – mais quelque peu pensive aussi, pour convaincre que je n'étais pas pleinement heureuse<sup>31</sup> ». À l'instar de la marquise, elle goûte le suprême plaisir à manipuler et à observer comment ses « victimes » se rendent à sa volonté sans même savoir qu'elles sont dupées. En relatant à son amie Alicia comment elle s'y est prise pour ramener l'esprit de Reginald après leur dispute, Lady Susan remarque avec vanité : « Il y a quelque chose de satisfaisant dans une sensibilité dont il est si facile de se jouer. Ce n'est pas que je la lui envie ou que je voudrais pour rien au monde avoir la même. Mais il est bien commode de la rencontrer lorsqu'on souhaite agir sur les passions d'autrui<sup>32</sup> ».

En effet, comme les libertins de Laclos, Lady Susan tire son pouvoir de manipulation de la parfaite connaissance de l'autre, et la sensibilité est une qualité marquant pour elle – comme pour Mme de Merteuil<sup>33</sup> – une faiblesse de caractère, non seulement chez les femmes, mais aussi chez les hommes. Ainsi, lorsqu'elle soupçonne Reginald touché des sentiments de Frederica : « J'aurai toujours du mépris pour l'homme qui peut se sentir flatté d'une passion qu'il n'a jamais cherché à inspirer et dont il n'a sollicité l'aveu à aucun moment<sup>34</sup> ».

Ce refus de la sensibilité chez les deux héroïnes est lié au même désir d'indépendance, d'insoumission, de révolte contre le cadre imposé aux femmes par la société. Elles sont toutes les deux veuves et très conscientes de la liberté que

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

<sup>32</sup> *Idem.*

<sup>33</sup> Merteuil à Valmont : « Tremblez surtout pour ces femmes actives dans leur oisiveté, que vous nommez *sensibles*, et dont l'amour s'empare si facilement et avec tant de puissance ; [...] qui, dans leur amant actuel, ne savent pas voir leur ennemi futur ». Ch. de Laclos : *Les Liaisons dangereuses*, *op.cit.* : LXXXI.

<sup>34</sup> J. Austen : *Lady Susan*, *op.cit.* : XXII.

cet état leur assure. La situation de Lady Susan n'est cependant pas la même que celle de Mme de Merteuil. La marquise est une aristocrate qui ne se soucie aucunement de l'argent ; en revanche, dans le roman d'Austen, la problématique du veuvage est au cœur de l'intrigue. Si, d'un côté, l'écrivaine puise dans la longue lignée des « Veuves Joyeuses » pour créer son personnage<sup>35</sup>, de l'autre, elle subvertit ce stéréotype en montrant qu'une veuve sans argent n'est rien moins que « socialement superflue », condamnée à dépendre de l'hospitalité de la famille ou des amis<sup>36</sup>.

L'intrigue de *Lady Susan* est ainsi centrée sur les moyens que l'héroïne cherche pour assurer sa subsistance. Son projet est d'abord de marier sa fille Frederica au riche Sir James, mais celle-ci montre une étonnante résistance face à la volonté maternelle. La séduction de Reginald De Courcy, n'ayant d'autre but au départ que l'amusement, devient progressivement plus sérieuse et, sur les conseils de Mme Johnson, l'héroïne amène finalement le jeune homme aux portes du mariage, empêché uniquement par le quiproquo arrivé à Londres. Enfin, la conclusion rapportant le mariage de Lady Susan avec Sir James, le prétendant initialement destiné à sa fille, témoigne non seulement de l'inventivité d'esprit de l'héroïne, mais aussi et surtout de la nécessité matérielle à laquelle elle doit remédier. Cette conclusion ne laisse pourtant pas d'être fort ironique :

Pour ce qui est de la question de savoir si Lady Susan fut ou non heureuse dans le second choix qu'elle fit d'un mari, je ne vois pas comment l'on pourra jamais y répondre avec certitude. Qui en effet pouvait la croire sur parole, que sa réponse fût positive ou négative ? Le monde en est réduit à juger selon la vraisemblance. Lady Susan ne se heurtait à aucun obstacle, hormis le mari qu'elle s'était choisi et sa conscience<sup>37</sup>.

L'ironie de cette autopuniton que Lady Susan s'inflige – elle finit par épouser un homme riche, certes, mais d'une sottise à faire enrager la femme d'esprit qu'elle est – diffère sensiblement de l'exemplarité du châtiment réservé à la marquise de Merteuil qui, l'on se souvient, se retrouve ruinée, bannie de la

<sup>35</sup> Cf. J. A. Levine : « Lady Susan : Jane Austen's Character of the Merry Widow », *Studies in English Literature, 1500–1900* 1(4), 1961 : 23–34.

<sup>36</sup> Cf. L. F. Brodie : « Society and the Superfluous Female : Jane Austen's Treatment of Widowhood », *Studies in English Literature, 1500–1900* 34(4), 1994 : 697–718.

<sup>37</sup> J. Austen : *Lady Susan*, *op.cit.* : 935.

« bonne société » et surtout défigurée par la petite vérole, retrouvant pour ainsi dire « son âme sur sa figure<sup>38</sup> ». La fin du roman montre ainsi la distance qu'Austen maintient finalement vis-à-vis du modèle que pouvait constituer pour son héroïne Mme de Merteuil. Lady Susan est cynique et manipulatrice, mais elle n'a pas cette gravité vengeresse de la marquise, dont la volonté de domination a des racines profondes – comme elle l'explique dans sa célèbre « lettre-confession » (lettre LXXXI) – dans le sentiment de l'inégalité entre les hommes et les femmes. Et la conclusion en vérité ne conclut rien : ni la conscience ni un mari n'ont jamais été un obstacle pour Lady Susan. Si le public doit juger selon la vraisemblance, il doit plutôt se rapporter à la dernière lettre de Mme Vernon : « après tout ce que j'ai vu, comment en être sûr ?<sup>39</sup> ».

Que reste-t-il donc des *Liaisons dangereuses* dans *Lady Susan* ? On y retrouve le thème du « danger des liaisons », c'est certain ; mais Austen retravaille ce thème à sa manière, en « recyclant » l'univers laclosien pour créer une œuvre originale, drôle, teintée de cette ironie amusée qui marquera aussi le style de ses « grands » romans. Il n'est pas étonnant que les critiques qualifient *Lady Susan* d'« œuvre comique<sup>40</sup> » ; en effet, si la jeune écrivaine puise l'inspiration chez Laclos, c'est sous forme d'un badinage léger et spirituel. Ce badinage n'empêche pas pourtant la profondeur de la réflexion de la romancière dont l'œuvre entière est consacrée, sous des aspects différents, à la problématique de la condition féminine. Lady Susan préfigure en effet certains personnages de veuves qu'Austen exploitera dans ses romans ultérieurs<sup>41</sup> et en ce sens, l'analyse doit être orientée vers la place de ce roman dans l'ensemble de l'œuvre austenienne. Notre contribution, aux limites beaucoup plus restreintes, a eu pour objectif de mettre en évidence les liens qui existent selon toute apparence entre une œuvre de jeunesse d'une romancière débutante et un chef-d'œuvre à succès explosif ; et là où Jane Austen a sans doute égalé l'art de Choderlos de Laclos, c'est qu'elle a créé, dans la littérature anglaise, un personnage féminin pour le moins aussi fascinant que l'est la marquise de Merteuil dans la littérature française.

<sup>38</sup> Ch. de Laclos : *Les Liaisons dangereuses*, *op.cit.* : CLXXV.

<sup>39</sup> J. Austen : *Lady Susan*, *op.cit.* : XLI.

<sup>40</sup> D. Kaplan : « Female Friendship and Epistolary Form... », *op.cit.* : 163.

<sup>41</sup> Cf. L. F. Brodie : « Society and the Superfluous... », *op.cit.*

## Bibliographie

- Austen, J. (2000 [1794]) : *Lady Susan*. In : *Œuvres romanesques complètes I*. Édition publiée sous la direction de Pierre Goubert. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ». 879–935.
- Austen-Leigh, J. (1998) : Jane Austen : The French Connection. *Persuasion* 20 : 106–118. <https://jasna.org/publications-2/persuasions/no20/austen-leigh/>
- Bradbrook, F. W. (1966) : *Jane Austen and her Predecessors*. Cambridge : Cambridge University Press.
- Brodie, L. F. (1994) : Society and the Superfluous Female : Jane Austen's Treatment of Widowhood. *Studies in English Literature, 1500–1900* 34(4) : 697–718. <https://doi.org/10.2307/450866>
- Coward, D. (1997) : *Les Liaisons dangereuses* à Londres avant la Révolution. In : R. Marchal & F. Moureux (éds.) *Littérature et séduction. Mélanges en l'honneur de Laurent Versini*. Paris : Klincksieck. 829–838.
- Davies, S. (1983) : Laclos dans la littérature anglaise du XIX<sup>e</sup> siècle. In : Coll. (éd.) *Laclos et le libertinage. 1782–1982*. Paris : PUF. 255–264.
- Derry, S. G. (1988) : *Tradition, Imitation, and Innovation : Jane Austen and the Development of the Novel 1740–1818*. Doctoral dissertation. University of Durham. <http://etheses.dur.ac.uk/1536/1/1536.pdf>
- Grey, J. D. (éd.) (1989) : *Jane Austen's Beginnings. The Juvenilia and "Lady Susan"*. Ann Arbor : UMI Research Press.
- Ionescu, Ch. (2016) : Un *curiosa* anglais fin-de-siècle : la traduction des *Liaisons dangereuses* d'Ernest Dowson, publiée par Leonard Smithers en 1898. In : C. Seth (éd.) *Laclos après Laclos*. Paris : Hermann. 143–162.
- Josephson, Åsa (2010) : Choderlos de Laclos's *Les Liaisons dangereuses* and Jane Austen's *Lady Susan* : The Art of Manipulation. *Moderna språk* 104(1) : 29–41. <https://doi.org/10.58221/mosp.v104i1.8353>
- Kaplan, D. (1987) : Female Friendship and Epistolary Form : 'Lady Susan' and the Development of Jane Austen's Fiction. *Criticism* 29(2) : 163–178. <https://www.jstor.org/stable/23110340>
- Laclos, Ch. de (2011 [1782]) : *Les Liaisons dangereuses*. Édition établie, présentée et annotée par Catriona Seth. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».
- Levine, J. A. (1961) : Lady Susan : Jane Austen's Character of the Merry Widow. *Studies in English Literature, 1500–1900* 1(4) : 23–34. <https://doi.org/10.2307/449385>
- McCallam, D. (2016) : *Dangerous Connections, 1784* : et si traduire c'était séduire. In : C. Seth (éd.) *Laclos après Laclos*. Paris : Hermann. 11–20.

- Mulvihill, J. (2011) : 'Lady Susan' : Jane Austen's Machiavellian Moment. *Studies in Romanticism* 50(4) : 619–637. <http://www.jstor.org/stable/23209287>
- Poovey, M. (1984) : *The Proper Lady and the Woman Writer : Ideology as Style in the Works of Mary Wollstonecraft, Mary Shelley, and Jane Austen*. Chicago : University of Chicago Press.
- Roberts, W. (1979) : *Jane Austen and the French Revolution*. London : Macmillan.
- Seth, C. (éd.) (2016) : *Laclos après Laclos*. Paris : Hermann.
- Versini, L. (1979) : *Le roman épistolaire*. Paris : PUF.

## Réception fragmentaire : la poésie de Philippe Jaccottet en Slovaquie

*Ema Palková*  
*Université de Prešov*  
*ema.sajgalova@smail.unipo.sk*

**Abstract:** Philippe Jaccottet has produced an extraordinarily rich work of translations, essays, and poetry. He quickly made a name for himself in French-language literature. In Slovakia, however, only a selection, compiled by translator and poet Vlastimil Kovalčík, was published in the journal *Slovenské pohľady* (*Slovak Views*) in 2010. Nevertheless, it appears that the selection proposed by Kovalčík is problematic due to its fragmentary nature – he only works with extracts of poems from compact cycles, omitting important words. As a result, only the ‘rest’ of Jaccottet’s poetics will reach the Slovak reader through this translation. Nevertheless, Jaccottet has the potential to be accepted in the Slovak cultural space, as his poetry has great similarities with one of the most significant lines of contemporary Slovak poetry, i.e. spiritual poetry inspired by nature.

**Keywords:** fragmentary reception, Philippe Jaccottet, Slovak cultural space, poetry translation, spiritual poetry, nature-inspired poetry

**Résumé :** Philippe Jaccottet est à l’origine d’une œuvre extraordinairement riche en matière de traduction, d’essai et de poésie. Il se fait rapidement un nom dans la littérature francophone. En Slovaquie, cependant, seule une sélection, compilée par le traducteur et poète, Vlastimil Kovalčík, a fait l’objet d’une publication dans la revue *Slovenské pohľady* (*Vues slovaques*) en 2010. Or, il semble que cette sélection soit problématique, notamment en raison de sa nature fragmentaire – il ne travaille qu’avec des extraits de poèmes issus de cycles compacts, en omettant des éléments poétiques importants. De ce fait, seuls des « restes » de la poétique de Jaccottet ont pu être à même d’atteindre le lecteur slovaque. Pourtant, la poésie de Jaccottet avait le potentiel d’être accueillie avec enthousiasme dans l’espace culturel slovaque, tant sa poésie présente des similitudes avec la poésie slovaque contemporaine, qui est avant tout une poésie spirituelle inspirée de la nature.

**Mots-clés :** réception fragmentaire, Philippe Jaccottet, espace culturel slovaque, traduction de la poésie, poésie spirituelle, poésie inspirée par la nature

## 1 Introduction

L'exemple le plus saillant de la réception de la poésie de Philippe Jaccottet en Slovaquie est la sélection de Vlastimil Kovalčík dans la revue *Slovenské pohľady* (*Vues slovaques*). Cette sélection – qui constitue la seule traduction slovaque de la poésie de Jaccottet – est de nature fragmentaire. Dans la plupart des cas, Kovalčík ne sélectionne que des extraits de longs poèmes compacts et omet des mots ou des formes poétiques qui sont caractéristiques du style de Jaccottet, ce qui conduit à une distorsion de sa poétique et donne cette impression d'une transmission carencée, vidée de son essence et dont n'auraient été conservés que les « restes ». Ces restes de poésie n'ont pas permis une réception juste de l'œuvre de Jaccottet en Slovaquie, qui avait pourtant le potentiel de toucher le public slovaque, traditionnellement sensible à une poésie inspirée par la nature avec des références à la spiritualité. Il semble donc qu'il faille qualifier la réception slovaque de Jaccottet de fragmentaire au regard des conditions existantes dans la poésie slovaque.

La première partie de cet article explique que l'on peut observer une certaine fragmentation dans la réception slovaque de l'œuvre de Jaccottet, du point de vue de la sélection effectuée par Kovalčík, mais aussi dans la conception du traducteur. La deuxième partie examine les facteurs de cette réception fragmentaire et incomplète de la poésie de Jaccottet en Slovaquie. Enfin, la troisième partie dresse un parallèle entre l'état actuel de cette réception et le succès qu'elle aurait pu connaître dans l'espace culturel slovaque.

## 2 Quels fragments ? Quelles lacunes ? Pourquoi on peut parler d'une « réception fragmentaire » de la poésie de Philippe Jaccottet en Slovaquie ?

Dans l'environnement culturel slovaque, Vlastimil Kovalčík est le seul à avoir tenté de compiler une sélection de la poésie de Jaccottet. Mais le chemin vers la publication de sa sélection s'est avéré périlleux et s'est réalisé en plusieurs étapes<sup>1</sup>. Kovalčík a découvert la poésie de Jaccottet dans les années 1950 grâce à quelques traductions parues dans les magazines polonais (et donc déjà par le

<sup>1</sup>Toutes les informations suivantes sont issues d'une communication personnelle avec V. Kovalčík. Pour l'intermédiation de cette communication, mais aussi pour son aide et soutien pendant le processus de cette recherche, je voudrais remercier à Ján Živčák.

prisme de fragments)<sup>2</sup>. Plus tard, dans les années 1990, il a préparé une proposition éditoriale pour l'anthologie *La poésie française de Baudelaire à nos jours, en version originale et en traduction slovaque*, dans laquelle il a voulu inclure ses traductions de Jaccottet. Mais malgré des conditions favorables, cette idée n'a finalement pas été retenue. Les traductions de Kovalčík seraient peut-être inutiles si l'Académie slovaque des sciences n'avait pas organisé une présentation sur la poétique du Jaccottet de la conférencière invitée Aline Bergé-Joonekindt, en 2010. Ce n'est que grâce à son ami, Alojz Keníž, que Kovalčík a appris qu'une telle conférence aurait lieu. Sachant qu'il était le seul à avoir traduit Jaccottet en slovaque au XXe siècle, il a remis ses traductions au concierge de l'Académie [...]. Dans le cadre de cette présentation, des traductions de Vlastimil Kovalčík ont été donc présentées. Peu après, ces traductions ont été publiées (sans autre rédaction) dans la revue littéraire *Slovenské pohľady (Regards slovaques)* sous la forme d'une sélection de six pages intitulée *Kýdel prameňov (Volée des sources)*<sup>3</sup>.

La sélection de Kovalčík est cependant problématique et fragmentaire – les extraits individuels ne se caractérisent pas par beaucoup d'affinités thématiques, et dans un espace restreint, ils couvrent un éventail trop large de l'œuvre de Jaccottet. Il s'agit de poèmes issus de 50 ans de création poétique répartis dans une dizaine de recueils différents. Dans quatre cas, les traductions ne sont en effet que des fragments venant d'un poème plus long – *Či existuje čosi také...* (un extrait du poème *Parler* venant du recueil *Chants d'en bas*), *Medzi nami a najvzdialenejšou hviezdou...* (un extrait du poème *Leçons*), *Nešťastie / Ako vrch...* (également un extrait du poème *Leçons*), et *Lelek, nočný vták...* (un extrait du poème *Notes nocturnes* du recueil *Après beaucoup d'années*). On peut se demander s'il est pertinent de ne traduire que certaines parties de ces œuvres compactes, pleines de motifs développés sur plusieurs pages. Cette traduction fragmentaire est notamment problématique dans le cas du poème *Leçons*, comme le révèle l'analyse de l'extrait *Medzi nami a najvzdialenejšou hviezdou (Entre la plus lointaine étoile et nous)* :

<sup>2</sup> Dans les années 1950, l'idéologie d'État a contrôlé la production littéraire en Tchécoslovaquie. Ainsi, Jaccottet, en tant qu'auteur occidental, ne correspondait pas à l'idéologie communiste. Kovalčík n'a eu accès aux traductions polonaises de sa poésie que grâce à l'accès qu'il avait en tant qu'éditeur.

<sup>3</sup> V. Kovalčík : « Odpovede p. Jánovi Živčákovi » (communication personnelle par lettre), Bratislava, 2024.

(1) L'original<sup>4</sup> :

- a. Entre la plus lointaine étoile et nous,
- b. la distance, inimaginable, reste encore
- c. comme une ligne, un lien, comme un chemin.
- d. S'il est un lieu hors de toute distance,
- e. ce devait être là qu'il se perdait :
- f. non pas plus loin que toute étoile, ni moins loin,
- g. mais déjà presque dans un autre espace
- h. en dehors, entraîné hors des mesures.

(2) La traduction slovaque<sup>5</sup> :

- a. Medzi nami a najvzdialenejšou hviezdou
- b. diaľava, i keď nepredstaviteľná, je naďalej
- c. akoby líniou, väzbou alebo cestou.
- d. A vari tam, kde nijakej diaľky už niet,
- e. sa nachodí miesto, pre ktoré vzdialenosť vôbec nejestvuje:
- f. nie ďalečiznejšie od najvzdialenejšej hviezdy, ani bližšie,
- g. no súc takmer až v akomsi inom priestore,
- h. kdesi navonok, obsiahnuté poza akúkoľvek mieru.

*Leçons* fait partie, avec *Chants d'en bas* (1974), d'un diptyque de « livres de deuil » dans lesquels le poète, marqué par la douleur de la mort d'êtres chers, s'interroge sur la légitimité du langage poétique. L'écriture de *Leçons* fait suite au décès du beau-père de Jaccottet, Louis Haesler, qui représentait une figure paternelle pour le poète. Haesler était le rédacteur en chef de la revue *Feuille d'avis de la Béroche*, pour laquelle Jaccottet écrivait régulièrement. Dans *Leçons*, Jaccottet nous place entre l'existence terrestre et l'espace contesté de l'autre monde en décrivant l'agonie d'un vieil homme sur le point d'être englouti par la mort. Jusqu'à la fin, il ne cesse d'examiner le visage qui s'éloigne de lui. Dans un long dialogue intérieur, il réprime son éloquence, s'éloigne de l'expression de l'émotion, approfondissant encore la tendance à la remise en question des mots<sup>6</sup>. Il est donc important que la traduction préserve cette tendance de Jaccottet à remettre les mots en question et son désir de raconter l'histoire de la manière la

<sup>4</sup> Ph. Jaccottet : *À la lumière d'hiver* précédé de *Leçons* et de *Chants d'en bas* et suivi de *Pensées sous les nuages*, Paris : Gallimard, 1977 : 17.

<sup>5</sup> Ph. Jaccottet : « Krdel' prameňov », *Slovenské pohľady* 6, 2010 : 25–32, p. 28.

<sup>6</sup> J.-F. Tappy : « Notice *Leçons* », in : Ph. Jaccottet : *Œuvres*, Paris : Gallimard, 2014 : 1435–1441.

plus vraie et la plus pure possible, sans sentimentalisme. Chaque mot présent dans le poème est utile, puisque Jaccottet a privilégié la pureté dans son écriture.

Le contexte décrit suggère également qu'il est important de considérer la composition du poème comme un tout. Le fait qu'il ne s'agisse que de fragments d'un cycle poétique très compact et que, pour une traduction adéquate, il eut été nécessaire de travailler avec le contexte complet, a peut-être contribué à certaines carences de la traduction slovaque. Par exemple, dans la traduction slovaque (2d-e) des vers suivants (1d-e) : « S'il est un lieu hors de toute distance, / ce devait être là qu'il se perdait », la figure centrale du mourant, évoqué par le pronom *il*, est omise : « A vari tam, kde nijakej diaľky už niet, / sa nachodí miesto, pre ktoré vzdialenosť vôbec nejstvuje » (*il existe un lieu dans lequel la distance n'existe plus*<sup>7</sup>). La figure du mourant est particulièrement importante dans le poème, le poète l'appelle même *maître*, et c'est son agonie avant la mort qui est thématifiée ici. Cette omission affecte la compréhension et la signification du poème. De plus, dans les vers évoqués plus haut (1d-e), Jaccottet utilise le conditionnel, comme bien souvent quand il ose parler d'expériences qui transcendent la réalité objective, mais Kovalčík ne préserve pas cette forme verbale qui est si propre au style de Jaccottet, et la transpose seulement partiellement en utilisant la particule *vari* (*peut-être*) (2d). À l'inverse, Kovalčík emploie parfois des mots inutiles pour le style de Jaccottet, comme des mots rares ou expressifs *dialava* (2b), *vari* (2d), *niet* (2d), *nejstvuje* (2e), *ďalečiznejšie* (2f), *súc* (2g). Ces derniers en particulier, ne correspondent pas à la quête de pureté stylistique de Jaccottet, et ils évoquent plutôt le style du traducteur (qui est un poète lui-même).

En fin de compte, dans cette traduction slovaque, on ne trouve que des « restes » de la poésie de Philippe Jaccottet. Puisque Kovalčík a perturbé l'essence de la poétique de Jaccottet, celle-ci perd son intégrité dans sa traduction, ne survivant que par restes, et a pour corollaire la forte présence de l'idiolecte du traducteur au détriment du langage de l'auteur. On peut aussi y voir une conséquence du manque de ressources dont disposait le traducteur à l'époque où il traduisait Jaccottet, c'est-à-dire les années 1950. La nature fragmentaire de la seule traduction slovaque existante et l'absence d'une traduction sous forme de livre permettent de conclure que la réception de Jaccottet dans le milieu slovaque, géographiquement strict, est incomplète, voire pratiquement inexistante.

<sup>7</sup> Traduction littérale du vers slovaque.

### 3 Les facteurs de la réception incomplète de l'œuvre de Jaccottet

Il semblerait que différents facteurs puissent expliquer la réception fragmentaire du poète français en Slovaquie. Tout d'abord, un contexte national non propice à la réception de poésie étrangère. Le lecteur slovaque de la poésie traduite doit souvent se contenter de fragments (ou de restes) de la poésie de l'auteur traduit. Dans de nombreux cas, les éditions d'œuvres poétiques majeures ne sont pas disponibles. La raison principale est, tout d'abord, l'étendue modérée de la culture slovaque, qui n'est pas en mesure de fournir suffisamment de ressources humaines et financières pour constituer systématiquement un corpus de littérature traduite. Par conséquent, nous rencontrons la poésie traduite le plus souvent à travers diverses anthologies, des extraits, des sélections ou encore des projets de traduction déséquilibrés, ce qui conduit finalement à une réception fragmentaire (voire absente) de l'œuvre originelle. Bien que toute activité de traduction – indépendamment du pays ou de l'espace linguistique et culturel dans lequel elle se déploie – soit par nature fragmentaire (le corpus de la littérature traduite ne peut être identique au corpus idéal de toute la production littéraire), en Slovaquie cette tendance est plus marquée que dans de nombreux pays européens. En effet, la privatisation et commercialisation du marché du livre dans les années 1990 (après la chute du régime communiste), associée à la disparition de la conception centralisée de l'importation des littératures en langue étrangère, l'a rendue encore plus palpable. L'absence de certaines traductions peut alors devenir un problème qui interrompt d'importants flux d'échanges littéraires internationaux et conserve la production littéraire nationale<sup>8</sup>. La poésie de Jaccottet n'a pas échappé à ce contexte.

De plus, il semblerait que la singularité de l'œuvre de Jaccottet puisse expliquer les difficultés de sa réception en Slovaquie. En effet, il a créé une œuvre extraordinairement riche et compacte, où l'on décèle la recherche constante d'une expression pour décrire l'indescriptible dans l'espace du poème. À cette quête, correspond aussi son langage poétique caractérisé par une certaine incertitude ou ambiguïté, qui se manifeste par l'utilisation excessive du conditionnel, de figures d'hésitation (et pourtant, néanmoins), ou par une prédilection pour les motifs d'ombre et de lumière<sup>9</sup>. Cela se manifeste également sur le plan formel, en particulier dans sa tendance à écrire des poèmes en prose ou dans les

<sup>8</sup> K. Bednárová : *Dejiny umeleckého prekladu na Slovensku 1*, Bratislava : Veda, 2013 : 279–280.

<sup>9</sup> J.-F. Tappy : « Avant-propos », in : Ph. Jaccottet : *Œuvres*, Paris : Gallimard, 2014 : 11–16, p. 12.

poèmes longs tels que *Leçons*. Ces différents attributs de la poésie de Jaccottet pourraient donc expliquer qu'il a été extrêmement difficile de produire une sélection représentative de son œuvre qui soit comprise par un lecteur d'un nouvel espace culturel.

#### 4 Une réception fragmentaire et insuffisante au regard des conditions existantes dans la poésie slovaque

Paradoxalement, la situation dans l'espace culturel slovaque était telle qu'elle ne laissait pas supposer qu'un poète comme Jaccottet serait mal accueilli. Sa poésie, inspirée de la nature avec des références à la spiritualité, est proche de plusieurs poètes slovaques dont les œuvres ont longtemps constitué l'une des tendances poétiques majeures en Slovaquie, à savoir la poésie spirituelle, ou la poésie inspirée par la nature avec des références à la spiritualité. Il s'agit plus précisément de « poète[s] spirituel[s] de filiation chrétienne qui dans la production post-communiste appartient au sein de son noyau qualitatif (E. J. Groch, R. Jurolek, D. Pastirčák, M. Milčák, V. Kupka, P. Milčák, J. Gavura, J. Palaščák, P. Prokopec, L. Lipcsei, et dans des travaux plus récents également Juraj Kuniak)<sup>10</sup> ». L'œuvre de ces poètes se caractérise « par une approche non institutionnalisée du sujet, une vision individualisée, une tendance à la modalité communicative, une problématisation productive des phénomènes thématiques et la reprise de concepts philosophiques, culturels et théologiques du siècle dernier [...]»<sup>11</sup>, ainsi que par « l'union du naturel, de l'élémentaire et du spirituel<sup>12</sup> ». Toutes ces caractéristiques sont rattachables à l'œuvre de Jaccottet qui eût pu constituer un vrai enrichissement pour cette tendance fortement présente dans la poésie slovaque. L'apport de la poésie de Jaccottet à la culture slovaque peut être envisagé de deux manières : 1) du point de vue des concepts spirituels, 2) du point de vue du traitement des références culturelles et des motifs naturels<sup>13</sup>.

<sup>10</sup> J. Juhásová : « Spirituálna poézia », in : J. Gavura (éd.) : *Malý lexikón slovenskej literárnej kultúry po roku 1989. Prolegomena*, Prešov : FACE, 2021, 75–79, p. 76.

<sup>11</sup> *Idem*.

<sup>12</sup> J. Juhásová : *Belasé ó, básnická cesta Rudolfa Juroleka*, Bratislava : Slovenské literárne centrum, 2023 : 64.

<sup>13</sup> Toutes les observations sur les poètes slovaques et Jaccottet dans cette section sont basées sur des analyses comparatives que j'ai effectuées dans le cadre de ma thèse de master (E. Palková :

En ce qui concerne la conception spirituelle, Jaccottet parle des phénomènes spirituels (vécus dans la nature) d'une manière qui lui est propre et qui ne correspond à aucune religion (il est même critique et sceptique envers les phénomènes spirituels en général). Même si, en tant qu'agnostique déclaré, il est contraint de poursuivre constamment l'insaisissable sans se contenter d'un cadre, les nombreux motifs chrétiens témoignent qu'il est fasciné par le christianisme. Les poètes spirituels slovaques sont relativement bien ancrés dans la spiritualité chrétienne, même si leur rapport au christianisme n'est pas toujours le même. Bien que, comme les poètes spirituels slovaques, Jaccottet se base sur le christianisme, il a créé dans sa poésie une forme de religion qui lui est propre : « [L]a religion de Jaccottet, car on peut employer ce terme, se démarque de toutes les formes connues, tout en étant incontestablement et complètement une aventure spirituelle<sup>14</sup> ». Il y a toujours une certaine tension dans ses poèmes, une hésitation qui invite le lecteur à chercher des réponses dans l'espace du poème, comme il le dit lui-même dans l'un de ses poèmes : « La meilleure réponse, qui ait été donnée à toutes les espèces de questions que nous ne cessons de nous poser, est l'absence de réponse du poème<sup>15</sup> ».

Pour évoquer des phénomènes spirituels, Jaccottet utilise des motifs naturels et des références culturelles de la même manière que les poètes slovaques (entre autres Rudolf Jurolek, Erik Jakub Groch, Ján Gavura). Mais il y a une différence dans le caractère (et le degré) de leur traitement. Pour Jaccottet, la nature et la culture ne s'opposent pas, mais se mélangent organiquement. Il est capable de travailler avec les deux à la fois, de telle sorte que l'une enrichit l'autre et gagne en clarté. S'il utilise une référence culturelle, elle est très bien pensée dans le contexte du reste du poème et il travaille avec elle dans le poème entier. Parfois, l'expérience vécue grâce à l'art s'approche ou égalise le phénomène spirituel chez Jaccottet. Les poètes slovaques ont tendance à faire de brèves références aux noms et aux œuvres de leurs artistes préférés, ou à les mentionner dans les épigraphes, mais ils ne s'en servent pas de manière significative dans la majorité de leurs poèmes. En ce qui concerne la relation entre les motifs naturels et culturels, qui est tellement frappante chez Jaccottet, il est difficile de la trouver dans la poésie slovaque. Ce sont donc précisément ces différentes nuances de

---

*Neuskutočiteľná recepcia? Poézia Philippa Jaccotteta a slovenský kultúrny priestor*, thèse de master, Université de Prešov, 2024).

<sup>14</sup> S. Guermès : « La poésie de Philippe Jaccottet : réparer l'absence, « à la frontière de Dieu » », *Quêtes littéraires* 2, 2012 : 101–115, p. 105.

<sup>15</sup> Ph. Jaccottet : *Œuvres*, Paris : Gallimard, 2014 : 317.

la poétique et de la conception spirituelle qui peuvent être attirantes et utiles pour la tradition domestique de la poésie spirituelle inspirée par la nature.

## 5 Conclusion

En guise de conclusion, il faut répéter que Jaccottet a le potentiel pour être embrassé à travers ses œuvres complètes, et sa poésie n'est certainement pas inutile dans le contexte slovaque, car elle est proche de l'un des courants les plus significatifs de la poésie nationale contemporaine. Par son originalité, qui réside principalement dans sa conception unique de la spiritualité et dans son travail sur les motifs culturels et naturels, elle pourrait constituer un enrichissement pour la poésie spirituelle slovaque.

La réception de Jaccottet dans le milieu culturel slovaque, actuellement fragmentaire voire absente, a donc vocation à être étayée, et Jaccottet est indéniablement un auteur dont l'œuvre mérite d'être plus amplement découverte. Pour développer cette réception fragmentaire, il serait donc nécessaire de constituer une nouvelle sélection de poèmes qui soient plus représentative ou, idéalement, de publier un livre consacré à la poésie de Jaccottet en slovaque. Mais là encore, on se heurte à la nécessité du choix du corpus qui précède toute traduction, et donc au fait que la littérature traduite est en fin de compte toujours fragmentaire.

## Bibliographie

- Bednárová, K. (2013) : *Dejiny umeleckého prekladu na Slovensku 1*. Bratislava : Veda.
- Guermès, S. (2012) : La poésie de Philippe Jaccottet : réparer l'absence, « à la frontière de Dieu ». *Quêtes littéraires* 2 : 101–115.
- Jaccottet, Ph. (1977) : *À la lumière d'hiver* précédé de *Leçons* et de *Chants d'en bas* et suivi de *Pensées sous les nuages*. Paris : Gallimard.
- Jaccottet, Ph. (2010) : *Kídeľ prameňov*, trad. V. Kovalčík. *Slovenské pohľady* 6 : 25–32.
- Jaccottet, Ph. (2014) : *Œuvres*. Paris : Gallimard.

- Juhásová, J. (2021) : Spirituálna poézia . In : J. Gavura (éd.) *Malý lexikón slovenskej literárnej kultúry po roku 1989. Prolegomena*. Prešov : FACE. 75–79.
- Juhásová, J. (2023) : *Belasé ó, básnická cesta Rudolfa Juroleka*. Bratislava : Slovenské literárne centrum.
- Kovalčík, V. (2024) : *Odpovede p. Jánovi Živčákovi* (communication personnelle par lettre), Bratislava.
- Palková, E. (2024) : *Neuskutočiteľná recepcia? Poézia Philippa Jaccotteta a slovenský kultúrny priestor*. Thèse de master, Université de Prešov.
- Tappy, J.-F. (2014) : Avant-propos. In : Ph. Jaccottet : *Œuvres*. Paris Gallimard. 11–16.
- Tappy, J.-F. (2014) : Notice Leçons. In : Ph. Jaccottet : *Œuvres*. Paris : Gallimard. 1435–1441.

# Art ou déchet ?

## La question *d’où l’on regarde*, à partir de l’exemple du *tomason*

Christelle Nicolas  
Université d’Artois  
[chris.nico@zacyls.net](mailto:chris.nico@zacyls.net)

**Abstract:** This article shows how a fragment of architecture, a waste product specific to a society in the process of modernization, the *tomason* in Japan from the 1970s onwards, came to re-evaluate a certain vision of art (object, author) in particular through a specific relationship to space. The *tomason* refers to an artistic practice little known in the West, which a recent publication has just highlighted (Akasegawa 2024). This will enable us to develop new links with other artistic and cultural practices.

**Keywords:** Akasegawa Genpei, *tomason*, hyperart, Hendrik Sturm, spatiality, *mitate*, ready-made, *suiseki*, urban walking, located performance

**Résumé :** Cet article montre la manière dont un fragment d’architecture, un déchet propre à une société en cours de modernisation, le *tomason* au Japon dès les années 1970, est venu réévaluer une certaine *vision* de l’art (objet, auteur) notamment par un rapport spécifique à l’*espace*. Le *tomason* renvoie à une pratique artistique peu connue en Occident, qu’une publication récente vient de mettre en avant (Akasegawa 2024). Ainsi, celle-ci va-t-elle permettre de développer des rapprochements inédits avec d’autres pratiques artistiques et culturelles.

**Mots-clés :** Akasegawa Genpei, *tomason*, hyperart, Hendrik Sturm, spatialité, *mitate*, ready-made, *suiseki*, marche urbaine, performance située

### 1 Introduction

Qu’est-ce qu’un *tomason*, parfois nommé également *hyperart-tomason*? Akasegawa en a donné plusieurs définitions. En 1984, il écrit :

Je désigne par ce terme une forme-objet inconnue de tous, discrète, dissimulée dans les ruelles de quartiers, attendant à certains murets ou constructions immobilières. Par inconnu de tous, je veux signifier que jamais le regard du passant ne se porte sur lui ni qu’aucun

*tomason* ne s'est jamais trouvé dans la tête de celui qui l'a produit. Un *hyperart* n'est pourtant pas un objet transparent : il est souvent de bois ou de béton mais le regard glisse sur lui comme il glisse dans l'esprit de celui ou de ceux qui l'ont produit<sup>1</sup>.

Plus synthétiquement, Akasegawa le définit en 1987 comme un « objet dépourvu de sens et d'utilité mais qui n'en continue pas moins à exister dans une société productiviste comme la nôtre »<sup>2</sup>.

Si le *tomason* est une chose à découvrir en milieu urbain, il est à associer à la marche ou à la dérive en collectif (artistes, photographes, architectes, étudiants en art) oscillant entre travail de terrain, enquête policière et exploration urbaine.

### 1.1 Le *tomason* : un inconnu ou un incompris ? État des lieux scientifique

Les géographes Philippe Gervais-Lambony<sup>3</sup> et Henri Desbois<sup>4</sup> comptent parmi les premiers à avoir publié en France au sujet de cette pratique artistique japonaise. Ils l'ont envisagée en tant qu'outil géographique, *marqueur spatial* capable de mettre en exergue les effets de la modernisation urbaine néo-libérale et mondialisée : sa capacité à oblitérer le *déjà-là* (architecture, usages), propre à chaque ville, à leur *habiter* multiple et complexe. L'historien et philosophe Sébastien Marot nomme *sur-urbanisme* cette vision et pratique de l'architecture où le programme s'impose au site<sup>5</sup>. Détail absurde, oublié des nouveaux aménageurs, le *tomason* devient alors un symptôme, une persistance de la ville palimpseste malgré les destructions, les réhabilitations, les rénovations... du *sur-urbanisme* à l'œuvre à la suite de la Seconde guerre mondiale.

<sup>1</sup> G. Akasegawa : *Anatomie du tomason*, Paris : Les presses du réel, 2024 : 230.

<sup>2</sup> *Ibid.* : 7.

<sup>3</sup> P. Gervais-Lambony : « Nostalgies citadines en Afrique du Sud », in : *EspacesTemps.net*, 2012 ; P. Gervais-Lambony : « Le tomason : un concept pour penser autrement les discontinuités et discontiguités de nos vies citadines ? », *Espaces et sociétés* 1 : 205–218.

<sup>4</sup> H. Desbois : « Monuments intimes : les thomassons, témoins modestes des mutations contemporaines », in : *Séminaire Labo Mosaïques*, Paris : Université Paris Ouest Nanterre La Défense, 28 mars, 2014.

<sup>5</sup> S. Marot : « L'art de la mémoire, le territoire et l'architecture », *Le Visiteur, ville, territoire, paysage* 4, 1999 : 114–177.

Pratiqué depuis le début des années 1970 au Japon, le *tomason* est médiatisé et popularisé dès les années 1980. Il est l'objet d'une publication avec textes et photos, *Hyperart-Tomason* (1984), maintes fois rééditée. À partir des années 1990, le *tomason* dépasse ses frontières japonaises. Plusieurs expositions contribuent à cet effet, notamment *Scream against the Sky, Japanese Art after 1945*, de New-York en 1994 à San Francisco en 1995<sup>6</sup>. Des écrivains s'emparent alors de la découverte. Il semble d'ailleurs que l'intérêt commun pour la littérature ait mené les deux géographes français à la découverte du *tomason* : Gervais-Lambony à travers un texte de l'écrivain sud-africain Yvan Vladislavic (*Portrait With Keys : The City Of Johannesburg Unlocked*, 2006), et Desbois via l'écrivain états-unien William Gibson (*Virtual Light*, 1994). Le livre *Hyperart-Tomason* est traduit et édité aux États-Unis plus de vingt-ans après sa première édition japonaise<sup>7</sup>, jamais en France.

Récemment, le traducteur et philosophe Sylvain Cardonnel a publié en français un ensemble de textes inédits en Occident, *Anatomie du tomason*. Ce sont essentiellement ceux de l'artiste Akasegawa et de certains de ses amis dont l'architecte et historien Fujimori Terunobu (1947). Cardonnel y réalise une analyse pionnière de cette pratique artistique singulière à travers la figure centrale d'Akasegawa, *inventeur-découvreur*<sup>8</sup> et chantre du *tomason*.

Ainsi, peu d'études scientifiques francophones et anglophones ont-elles été menées jusqu'ici malgré la popularité de cette pratique qui persiste encore aujourd'hui. Akasegawa et ses amis racontent avoir été mal accueillis par le monde scientifique à l'occasion de colloques et de séminaires dans les années 1980. Ils étaient alors perçus comme des « personnes peu sérieuses », dans un monde concevant l'art « comme une chose sérieuse, avec un auteur, une intention et un objet »<sup>9</sup>. Barrière de la langue, *a priori* face à la popularité du *tomason*, fondements de l'art mis à mal... le désintérêt scientifique pour cette pratique artistique est probablement lié à plusieurs facteurs.

Pourtant les *tomason* « donnent matière à penser »<sup>10</sup>, et même à révolutionner l'expérience et la pensée de l'*art*, dans le sens d'un changement par un *retour à*, d'une *persistance*, d'une *actualisation*. C'est ce que nous nous attacherons à démontrer dans ce texte.

<sup>6</sup> H. Desbois : *Séminaire Labo Mosaïques*, *op.cit.* : 17.

<sup>7</sup> G. Akasegawa & M. Fargo, M. (trad.) : *Hyperart-tomason*, New-York : Kaya Press, 2010.

<sup>8</sup> G. Akasegawa : *Anatomie du tomason*, *op.cit.* : 23.

<sup>9</sup> *Ibid.* : 90.

<sup>10</sup> *Ibid.* : 19.

## 1.2 Point de vue de la recherche en art : le *tomason*, une pratique performative collective située

Cardonnel analyse la conséquence fondamentale de la pratique du *tomason* à l'endroit de l'expérience artistique et de la définition de l'*art*, ce qui nous intéresse particulièrement. Nous avons abouti à des déductions similaires dans le cadre de notre recherche doctorale en théorie de l'art comparant plusieurs pratiques artistiques et culturelles situées géographiquement<sup>11</sup>.

Sans être spécialiste de la culture nipponne, nous nous intéressons aux formes de *spatialité* développées par la performance en art aux XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles.

Notre étude du *tomason* s'envisage ainsi dans un intérêt plus général pour les pratiques artistiques situées et performatives, autour des questions de la *fabrique du paysage*, des *lieux*. En géographie on nomme cette relation *spatialité*. Le géographe et orientaliste Augustin Berque en donne la définition suivante : « [...] c'est le sens de l'espace dans une certaine culture, *sens* ayant ici pleinement ses trois acceptions d'orientation physique dans l'espace-temps, de capacité de sensation dans notre chair, et de signification mentale »<sup>12</sup>.

La *marche artistique* (performative) est un des moyens privilégiés pour instaurer, vivre et penser cette *fabrique* de relations avec le monde en tant que *paysage*. Ses ramifications généalogiques sont complexes. Les différentes perspectives disciplinaires d'où on peut l'observer confirment et participent de cette complexité.

Du point de vue de l'anthropologie, nous pensons à l'exemple fameux du *chant des pistes* aborigènes en Australie (*songlines*)<sup>13</sup> ; également à un autre rituel, moins connu, celui des cheminements sur les voies aménagées et architecturées reliant la *polis* à l'*acropolis* en Grèce archaïque<sup>14</sup>. Ces marches sont à la fois des mises en mémoire situées d'informations, leur transmission et activation, des manières de *faire territoire*, individuellement et collectivement.

<sup>11</sup> C. Nicolas : *Spatialité de la mémoire et de la création dans les pratiques contemporaines de la performance*. Hendrik Sturm, Abraham Poincheval, thèse doctorale, Université d'Artois, 2023.

<sup>12</sup> A. Berque : « L'appareillage de l'ici vers l'ailleurs dans les jardins japonais », *Extrême-Orient, Extrême-Occident* 22, 2020 : 115–123, p. 117.

<sup>13</sup> Une exposition itinérante sur les *songlines* a été présentée récemment au Musée du quai Branly (3 avril–2 juillet 2023). Celle-ci donnait à expérimenter et à comprendre le principe des *songlines* selon le double point de vue des pratiquants aborigènes et des études anthropologiques. Un catalogue conséquent a été édité pour l'occasion (voir la référence en bibliographie).

<sup>14</sup> P. Giannisi : *Récits des voies. Chants et cheminements en Grèce archaïque*, Grenoble : Jérôme Millon, 2006.

Dans un cadre plus épistémologique, ces deux exemples peuvent également être envisagés en tant que pratiques des arts de la mémoire (mnémotechnie). La marche peut alors être menée de manière concrète ou mentale, via des lieux réels ou imaginaires, parfois abstraits, représentés, décrits<sup>15</sup>.

Du point de vue de l'histoire de l'art contemporain, sur la marche comme pratique et non pas comme représentation, le point de départ est le plus souvent les Surréalistes et la dérive urbaine, reprise ensuite par les Situationnistes, d'abord à Paris puis au-delà de l'Europe. Il y a aussi les artistes apparentés à Fluxus, aux Land-Art aux États-Unis et en Europe, ou encore le collectif romain Stalker. On peut envisager la plupart de ces différentes pratiques artistiques marchées (ou intégrant le déplacement en général) comme des manières de réenvisager notre rapport au monde selon une ontologie *géographiquement* située, à des degrés divers, plus ou moins intensément.

Plus récemment, nous citerons l'*artiste-promeneur* allemand Hendrik Sturm (1960–2023), formé aux Beaux-arts de Düsseldorf comme sculpteur. Autour de l'an 2000, Sturm réinvente sa pratique artistique au contact de la ville de Marseille où il est installé depuis 1994 : la *promenade* devient l'expérience sensible et intelligible des paysages urbains et péri-urbains phocéens, son nouveau milieu de vie.

C'est en suivant et en participant aux activités de Sturm (2009–2022), puis en l'étudiant en vue d'une thèse<sup>16</sup>, que nous avons découvert Akasegawa (via les géographes Gervais-Lambony et Desbois), autre arpenteur de ville de 20 ans son aîné.

### 1.3 Plan

Dans un premier temps nous allons présenter la genèse du *tomason* comme pratique et expérience artistique et son *inventeur-découvreur*, Akasegawa Genpei. Ensuite, nous exposerons les événements historiques et les spécificités culturelles qui ont favorisé son émergence. Pour terminer et ouvrir la réflexion, nous comparerons la pratique du *tomason* avec celles du *suseki* et de l'artiste promeneur Hendrik Sturm.

<sup>15</sup> F. A. Yates : *The Art of Memory*, London : Routledge and Kegan Paul, 1960 ; L. Bolzoni : *La camera della memoria*, Torino : Einaudi, 1995.

<sup>16</sup> C. Nicolas : *Spatialité de la mémoire...*, *op.cit.*

## 2 Le *tomason* : l'observation urbaine comme pratique artistique

Le *tomason* en tant que pratique, expérience et organisation artistique va lentement se formaliser, pendant une quinzaine d'années. Nous allons ci-après en présenter les principales étapes.

### 2.1 Évènements fondateurs

Le 17 mars 1972, lors d'une promenade dans le quartier de Yotsuya à Tokyo, Akasegawa découvre par hasard, avec deux de ses amis, un élément d'architecture qui retient leur attention : un escalier, « abandonné le long du mur extérieur d'un bâtiment »<sup>17</sup>, débouchant sur un palier accédant nulle part. « Objectivement, cet escalier est donc ce qu'on appelle un encombrant »<sup>18</sup>, inutile, ayant perdu sa fonction première. Le plus étrange pour ces observateurs est la restauration de la rampe en bois de l'escalier : « à quoi bon entretenir un *escalier-de-rebut* ? » s'interroge Akasegawa qui raconte la découverte dans un texte en 1988<sup>19</sup>. Avec ses amis, ils sont saisis, non pas tant par l'oubli des aménageurs de détruire ce reste d'architecture, que par sa préservation grâce aux soins et à la tolérance des riverains, « [...] sans que l'on en comprenne exactement la raison [...], animés d'intentions peu claires »<sup>20</sup>.

De cet événement, l'artiste raconte la transformation de son regard. Avec évidence, Akasegawa souligne alors l'existence de deux catégories propres au monde des objets : celle de l'utilité et de l'usage, et celle « du déchet, de l'ordure, du rebut, de ces choses obsolètes, et pour finir inutiles »<sup>21</sup>.

Mais les caractéristiques paradoxales propres à l'escalier (fragment d'architecture inutile entretenu par le voisinage) font relever à Akasegawa une troisième catégorie « [...] réunissant une classe d'objets située à mi-chemin des deux premières catégories, des « trucs » que l'on situerait pour ainsi dire entre le *presque* et le *pas complètement* rebut ». Les œuvres d'art feraient alors partie de cette catégorie intermédiaire, tout comme l'escalier. Pareil à un raisonnement

<sup>17</sup> G. Akasegawa : *Anatomie du tomason*, op.cit. : 42.

<sup>18</sup> *Ibid.* : 43.

<sup>19</sup> *Ibid.* : 16.

<sup>20</sup> *Ibid.* : 19.

<sup>21</sup> *Ibid.* : 16.

logique, Akasegawa déduit la nature (temporairement) artistique de l'escalier de Yotsuya : « [...] une œuvre d'art possède ainsi un statut proche de celui du déchet sans en être vraiment un [...]. Ce qui signifie qu'un objet se rapprochant de l'œuvre d'art sans être à proprement parler une œuvre d'art conserve un statut instable. Cet objet est pour ainsi dire placé au bord de la falaise. C'était le cas de mon escalier. Je l'ai soudain regardé différemment »<sup>22</sup>.

Cet « escalier pour l'escalier », servant uniquement à monter et à descendre, est d'abord désigné comme le « pur escalier »<sup>23</sup>, puis par le néologisme *hyperart* (1972) : Akasegawa considère ce type d'objet comme un au-delà de l'art, sans auteur, ni intention, le degré zéro de l'art puisque le spectateur est... l'*inventeur-découvreur* ! Ceux qui ont participé à sa fabrication n'en sont pas les auteurs, ce sont en revanche ceux qui le perçoivent et le reconnaissent *en tant que tomason*. Akasegawa écrit : « [...] c'est le regardeur qui crée la valeur de l'*hyperart*. L'objet *hyperartistique* n'a aucune valeur s'il n'est pas découvert »<sup>24</sup>. L'intervention matérielle pour le découvrir est minimum : recherche, découverte, désignation par le regard et la parole.

D'autres exemples de ces fragments d'architecture, « déviances » ou « décalages » de la ville, sont découverts au fil des années et des promenades collectives : « [...] une porte qui s'ouvre sur le vide au dernier étage d'un immeuble, des devantures et des vitrines condamnées mais qui ont conservé leur rideau de fer ne s'ouvrant plus désormais que sur un mur, des balcons désaffectés dont ne reste que l'armature métallique et que plus personne ne peut utiliser, des marches qui s'arrêtent dans une palissade ou un grillage, des escaliers qui ne mènent nulle part »<sup>25</sup>.

En 1982, pendant une réunion pour définir une appellation moins pompeuse qu'*hyperart*, Akasegawa et ses amis trouvent le mot *tomason*. Il s'agit du nom d'un célèbre joueur de baseball états-unien (Gary Thomasson<sup>26</sup>) arrivé dans l'équipe du Japon dans les années 1980. Mais Thomasson va développer un jeu

<sup>22</sup> *Idem*.

<sup>23</sup> *Ibid.* : 18.

<sup>24</sup> *Ibid.* : 43.

<sup>25</sup> M. Ferrier : « Rojo / École de l'observation de la rue », in : P. Bonnin et al. : *Vocabulaire de la spatialité japonaise*, Paris : CNRS, 2014 : 386–388.

<sup>26</sup> Au sujet de l'orthographe de *tomason*, Desbois (2014 : 3) précise : « Il n'y a pas d'orthographe fixée en anglais, ni a fortiori en français. L'étymologie suggère d'employer « thomasson », comme dans la traduction de 2009, mais on peut aussi opter pour « tomason », conforme aux règles usuelles de transcription du japonais en alphabet latin. »

nul et inefficace, au point d'être surnommé le « ventilateur humain »<sup>27</sup> : un transfert inutile, sans profit... à caractère artistique !

À partir de 1983, Akasegawa publie des articles et des photos sur les *tomasons* notamment dans la revue *Shashin Jidai*<sup>28</sup>. La même année il crée avec ses amis un collectif, *Le Centre du tomason*, pour homologuer les nouvelles découvertes et les archiver lors de séances dédiées.

En 1985, Akasegawa publie un livre, *Hyperart-tomason*, racontant l'histoire illustrée par des photos de ces objets vulnérables, disparus pour la plupart au moment de l'édition. Régulièrement, le livre est réédité, parfois augmenté. La chasse au *tomason* devient alors une pratique populaire dans tout le Japon relayée par la TV et les grands médias.

En 1986 c'est au tour de la *Société savante d'observation urbaine (Rojōkansat-sugakkai)* d'être créée par Akasegawa, Fujimori, Minami Shinbo (illustrateur) et Matsuda Tetsuo (éditeur). Elle est dédiée à l'enquête collective, appelée aussi « chasse au tomason »<sup>29</sup>. En vue de l'homologation lors des séances au *Centre du tomason*, un protocole est mis en place : promenade urbaine à plusieurs ; prises de notes, de croquis et de photographies ; discussions ; dénomination ; rapport d'observation écrit.

Au sujet des photos, il n'y a alors pas de volonté de *faire image* ou de pratiquer un fétichisme quelconque : « Si nous déambulions chacun avec un appareil photo en bandoulière, ce n'était pas dans le but de *faire* des photos mais d'en *prendre*. Nous n'en avons d'ailleurs jamais réussi de très bonnes »<sup>30</sup>. La photographie permet un enregistrement, une mise en mémoire, aussi parce « (qu') il est nécessaire d'objectiver les choses avant de se mettre à réfléchir »<sup>31</sup>.

Une typologie est progressivement définie : huit catégories en 1988, vingt-et-une en 1996 au sein de l'*Encyclopédie du tomason*. Parmi elles, citons : *la porte inutile*, *l'auvent inutile*, *la fenêtre inutile*, *les emplâtres* (des traces de rebouchage), *la hernie ombilicale* (élément saillant à la surface d'un mur, telle une poignée), *le type explosion atomique*, *les géologiques*, etc.<sup>32</sup>. Voici un exemple de descriptif :

<sup>27</sup> G. Akasegawa : *Anatomie du tomason*, *op.cit.* : 7.

<sup>28</sup> *Ibid.* : 21.

<sup>29</sup> T. Fujimori : « Sous la bannière de l'Observation urbaine », in : G. Akasegawa : *Anatomie du tomason*, *op.cit.* : 153.

<sup>30</sup> G. Akasegawa : *Anatomie du tomason*, *op.cit.* : 84.

<sup>31</sup> *Ibid.* : 229.

<sup>32</sup> La typologie de 1996 et le descriptif de chaque catégorie sont lisibles dans la récente traduction française (G. Akasegawa : *Anatomie du tomason*, *op.cit.* : 157–167).

### Les géologiques

Pour une raison différente de l'escalier, ces objets se forment à partir de cassures ou de failles au sol. Le premier qui a été découvert et qui reste à ce jour le plus célèbre est un « trottoir à trois épaisseurs ». Vu depuis le trottoir, celui-ci ne présente qu'un aspect ordinaire de trottoir mais quand on fait un pas de côté et que l'on s'en écarte pour l'observer de biais, on comprend qu'il est le produit d'une superposition de trois épaisseurs. Autre cas possible de *géologique* : une couche supplémentaire est disposée parallèlement au trottoir pour son élargissement, parfois même, ce ne sont pas moins de trois couches qui sont alignées. Quoiqu'il en soit, le temps reste la cause de leur transformation à l'instar du *tomason*. Ils sont appelés *géologiques* en raison de cette manière de s'exprimer en couches ou en épaisseurs<sup>33</sup>.

Si le tomason est une pratique artistique collective dont *l'éveil* provoqué « a cimenté notre groupe »<sup>34</sup>, Akasegawa en a été le principal théoricien et médiateur. Aussi, plusieurs éléments ont-ils favorisé son implication dans la pratique de l'observation urbaine.

## 2.2 Contexte historique : la modernisation d'après-guerre et ses effets sur la ville

Nous l'avons évoqué en introduction, la recherche artistique d'Akasegawa et de ses amis s'inscrit dans un contexte de modernisation généralisée du Japon d'après-guerre, non sans violence : reconstruction, jeux olympiques de 1964, puis bulle économique et immobilière des années 1980. Desbois perçoit d'ailleurs un certain conservatisme nostalgique dans l'engouement très premier degré pour les *tomason* dans les années 1980 face à la mondialisation et sa manifestation dans la rénovation urbaine. Même si Akasegawa parle du tomason comme d'un *spectre*, il ne s'agit pourtant pas d'une manifestation fondamentalement nostalgique : la quête des *tomason* s'affiche d'abord comme

<sup>33</sup> *Ibid.* : 164.

<sup>34</sup> *Ibid.* : 26.

une critique de l'ordre capitaliste, elle est sans objet (si ce n'est temporaire) ni droit d'auteur et ne permet aucun profit financier<sup>35</sup>.

Dans l'introduction d'un ouvrage collectif de 1986, Fujimori écrit en ce sens des formes de slogans : « Non à la consommation, oui à l'observation. Ne jamais pénétrer, rester dans la rue ! » ; « Gardons les mains propres, ne nous compromettons pas dans de sales combines bassement commerciales. Cantonnons-nous à l'Observation urbaine... et à rien d'autre »<sup>36</sup>.

Le descriptif du *tomason* « type explosion atomique » démontre aussi clairement, au-delà d'un rapport teinté d'humour noir à la bombe, le caractère anti-capitaliste<sup>37</sup> de cette pratique, plus qu'un conservatisme ou une nostalgie :

Trace d'une maison dont la silhouette reste visible après sa destruction sur le mur extérieur de la construction voisine. L'appellation n'est pas sans évoquer le « sentiment poignant des choses » de ces ombres produites lors d'un déchaînement d'énergie colossale. Il n'est pas rare d'en apercevoir au bord de terrains vagues dans les villes soumises à des politiques d'urbanisation agressives ou à d'importants chantiers de réaménagement. Ces traces témoignent que la tornade de la bulle économique a eu un effet comparable au largage d'une bombe thermonucléaire<sup>38</sup>.

Si la quête de *tomason* est un travail de mémoire à partir de traces, c'est pour mieux s'opposer à la propagande de la ville de Tokyo dans ses perspectives modernistes. Akasegawa et ses amis envisagent ainsi leurs explorations comme une forme de résistance. Célébrant « [...] des espaces sans valeur et des endroits négligés de la ville [...] »<sup>39</sup>, ils prennent l'allure de Don Quichotte et Sancho Pança déambulant dans les rues tokyoïtes, avec pour seules armes, crayons, carnets, appareils photos et paroles avec un sens certain assumé de la dérision et de l'humour.

<sup>35</sup> H. Desbois : *Séminaire Labo Mosaïques*, *op.cit.*

<sup>36</sup> T. Fujimori : « Sous la bannière de l'Observation urbaine », *op.cit.* : 129.

<sup>37</sup> L'entrée dans l'ère capitaliste du Japon est favorisée par la présence américaine d'après-guerre vécue comme une forme de colonialisme par une grande part de la population japonaise.

<sup>38</sup> G. Akasegawa : *Anatomie du tomason*, *op.cit.* : 161.

<sup>39</sup> M. Ferrier : « Rojo / École de l'observation de la rue », *op.cit.*

### 2.3 La discipline japonaise de la *Modernologie*

Akasegawa inscrit l'observation urbaine propre à la quête de *tomason* dans une pratique antérieure initiée dès les années 1920 par l'architecte Kon Wajiro (1888–1973), inventeur de la *modernologie*. Cette dernière est créée à la suite du tremblement de terre du Kanto en 1923 qui a ravagé une partie du pays, dont Tokyo. Akasegawa écrit : « La modernologie de Kon Wajiro était née dans la plaine dévastée où tout ce que le séisme du Kanto avait mis à bas possédait désormais une valeur égale, où des baraques se construisaient ici et là, et la ville se reformait en se remodelant »<sup>40</sup>. Il en retient ce regard sans hiérarchie qui porte son attention sur toutes les manifestations concrètes et visibles du monde au présent du regardeur.

Théorisée par une publication éponyme en 1930, la *modernologie* est alors définie comme la *science du présent*, en opposition à la *science de l'ancien* (l'archéologie). Elle se fonde sur l'observation, la collecte d'informations, la consignation des activités des habitants d'un lieu. Pratiquée par des étudiants, cette discipline se rapproche d'une « géographie humaine » selon Cardonnel<sup>41</sup> ; Ferrier parle plutôt d'une « ethnographie urbaine très documentée des paysages de Tokyo »<sup>42</sup> : soit une étude de l'humain en interaction avec son milieu.

Akasegawa enseigne ainsi la *modernologie* à Bigakko dès 1972, une école d'art privée ouverte à l'avant-garde japonaise. C'est dans ce double contexte (*modernologie* et mondialisation) qu'il va développer avec ses étudiants des sortes d'enquêtes urbaines. Il leur propose d'observer les encarts publicitaires, les petites annonces, les prospectus, dans les rues comme dans les journaux et les magazines.

Akasegawa s'inscrit pleinement dans cet héritage mais actualisé à l'aune des enjeux politiques de son temps. Il écrit : « Il est peut-être intéressant de noter que ce moment où l'art se met à déborder de la toile pour se répandre dans l'espace ordinaire en une sorte de phénomène modernologique correspond à celui des grandes manifestations contre le traité de sécurité (Anpo) qui firent à leur manière trembler la cité. Destruction et reconstruction sont l'origine du regard constitutif de la modernologie et de la science de l'observation urbaine »<sup>43</sup>.

<sup>40</sup> G. Akasegawa : *Anatomie du tomason*, *op.cit.* : 123.

<sup>41</sup> *Ibid.* : 222.

<sup>42</sup> M. Ferrier : « Rojo / École de l'observation de la rue », *op.cit.*

<sup>43</sup> G. Akasegawa : *Anatomie du tomason*, *op.cit.* : 123.

## 2.4 Des avant-gardes au jeu de l'art contemporain

Dès les années 1960, se développe un *art de l'action* proprement japonais<sup>44</sup> auquel Akasegawa participe pleinement à travers le collectif *Hi-Red Center* notamment, après avoir pratiqué la peinture puis une forme de *junk art*. Cet art de l'action entre alors en résonance avec les avant-gardes occidentales (Dadaïsme, Happening, Situationnisme, Fluxus) diffusées sur l'archipel ainsi qu'avec l'internationalisation des idées et des luttes d'inspiration marxiste.

Akasegawa raconte cette période pleine d'effervescence et de désillusion à la fois, sur la porosité de l'art et de la politique :

C'était la fin de ma période « avant-gardiste ». J'avais moi-même fait reproduire des billets de mille yens. J'en avait fait des planches dont je me servais comme papier d'emballage. Puis j'avais cessé de produire. D'autant que l'expression « œuvre avant-gardiste » étaient maintenant passée dans le langage courant et désignait une *action* artistique et politique, la forme que prenaient les luttes revendicatives pour l'obtention de nouveaux droits civiques. L'époque cherchait alors à formuler des idées au moyen d'œuvres artistiques. Mais cette ambiance privilégiant l'originalité et les principes ne parvenait plus à m'intéresser et me fatiguait presque. Les expositions organisées dans les musées ou les galeries avaient un je-ne-sais-quoi de paradoxal. Elles étaient grotesques en un sens. C'est dans cet état d'esprit, railleurs et désabusés, que nous avons commencé nos promenades urbaines. Certaines œuvres d'art contemporain proposaient au regard par exemple des empilements hasardeux de matériaux bruts au point qu'en passant près d'un chantier où étaient renversées des tonnes de matériaux bruts : « Art contemporain ! » Ou encore ce rutilant panneau triangulaire de signalétique urbaine, éblouissant au soleil (on faisait alors grand cas de l'art cinétique) : « Art contemporain ! » Tant et tant d'œuvres consciencieusement produites par des artistes appliqués se trouvaient *déjà* dans les rues sans avoir jamais été *voulues* par quiconque. Voilà ce que nous désignions par

<sup>44</sup> A. Gossot : « Refoulement de l'histoire et engagement des corps : naissance de l'art de l'action au début des années 1960 », in : M. Lucken et al. : *Sengo, le Japon après la guerre*, Paris : Presses de l'Inalco : 2017.

« art contemporain ». Cela nous amusait beaucoup. Mais la réalité était que nous déambulions dans les rues à la recherche d'un art qui ne pouvait pas être désigné par le mot art et qui, d'ailleurs, ne revendiquait absolument rien pour lui-même<sup>45</sup>.

Le *jeu de l'art contemporain*, comme la pratique de la *modernologie*, sont des activités qui ont participé à aiguïser le regard d'Akasegawa, de ses étudiants comme de ses amis. Elles ont préparé le terrain à la découverte du *tomason*, par cette capacité à ré-envisager le quotidien sous un regard neuf, défait des habitudes. Mais le *tomason* est aussi une quête, celle d'un art hors de toute efficacité et récupération politico-morale. Si l'observation urbaine et ses découvertes de *tomason* sont critiques, elles sont sans effet direct sur le monde capitaliste. Son enjeu fondamental est-il au-delà ?

La *société savante d'observation urbaine* comme activité artistique est ainsi devenue la cristallisation de différentes pratiques mûries en amont par Akasegawa et d'autres artistes et pédagogues le précédant. Pour Ferrier cette société savante, entre expérimentations scientifiques et populaires, a permis d'« entrer dans une autre dimension »<sup>46</sup> ! Quelle dimension ? C'est ce que nous allons envisager maintenant.

### 3 Variations performatives situées : du *ready-made* au *mitate*, du *suiseki* à la promenade

Perçu comme un symptôme de la fabrique accélérée de l'histoire mondialisée, le *tomason* est aussi pensé et pratiqué par ses *inventeurs-découvreurs* comme un art issu de tendances proprement japonaises pour envisager l'*habiter* des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles sur l'archipel.

En plus des rôles de la *modernologie* et des avant-gardes nippones, Akasegawa décèle dans le *tomason* un troisième élément : le regard sur l'écoulement (chaotique) du temps que permet le *tomason* est propre à une tradition esthétique, la « conscience du beau » (*biishiki*). Le *mitate* en est un des procédés fondamental pour envisager les enjeux à l'endroit du *regard situé* propre à la pratique du *tomason* : son sens est littéralement « instituer (*taté*) par le regard (*mi*) »<sup>47</sup>.

<sup>45</sup> G. Akasegawa : *Anatomie du tomason*, *op.cit.* : 24.

<sup>46</sup> M. Ferrier : « Rojo / École de l'observation de la rue », *op.cit.*

<sup>47</sup> A. Berque : « Préface », in : P. Bonnin et al. : *Vocabulaire de la spatialité japonaise*, *op.cit.* : 118.

Cependant, le lien entre le *tomason* et le *mitate* n'a pas été envisagé directement par Akasegawa qui « croise des héritages différents en revisitant l'esthétique occidentale à l'aune des canons d'une « conscience de la beauté » (*biishiki*) issue de la tradition nipponne »<sup>48</sup>. Et cet héritage occidental est celui de Marcel Duchamp (1887–1968).

### 3.1 De Duchamp...

Akasegawa s'inscrit directement dans la filiation avant-gardiste malmenant les critères du beau (et du bon goût). Il fera partie de la mouvance qualifiée de *néo-dadaïste* au Japon dans les années 1960. La possibilité que le *regardeur* devienne *celui qui fait l'œuvre*, par un déplacement du point de vue initié par Duchamp, va particulièrement retenir son attention : l'art advient au bon vouloir du spectateur, hors de la volonté d'un artiste-auteur. Constat dépité ou révélation d'un pouvoir propre à chacun, les *ready-made* de Duchamp « ont initié le mouvement » du *tomason* pour Akasegawa et ses amis. Il écrit en 1988 :

[...] la caractéristique essentielle distinguant un *tomason* des formes de l'art contemporain est de ne pas avoir d'auteur. La puissance du regard du spectateur se substitue radicalement à l'absence de puissance créatrice de l'artiste. [...] Sans la puissance de voir du regardeur, ils [les *tomason*] ne seraient que déchets, rebuts abandonnés au monde. Le *tomason* naît dans l'esprit de celui qui le voit au moment où il le voit devant lui, le regardeur traverse alors instantanément le fossé séparant notre monde et cet autre monde qui lui est associé. [...] Ils [les *ready-made*] ont aiguisé en nous le désir de connaître une extériorité bien plus radicale encore de cette puissance créatrice. C'est ainsi que l'art a quitté le champ de la puissance créatrice de l'artiste pour s'élargir et s'ouvrir à celle de la puissance créatrice de l'observation. La découverte du *tomason* survient au terme de ce processus<sup>49</sup>.

Akasegawa parle de l'art du *tomason* (« puissance créatrice de l'observation ») comme d'une *extériorité radicale*. Sans auteur ni intention, cette *puis-*

<sup>48</sup> G. Akasegawa : *Anatomie du tomason*, *op.cit.* : 8.

<sup>49</sup> *Ibid.* : 74. Akasegawa écrit deux textes à ce sujet en juillet 1987. On peut les lire dans l'édition traduite par Cardonnel (*ibid.* : 69–78).

*sance créatrice* n'est pas la manifestation d'une expression et produit une expérience de l'ordre du *hors de soi*. Si expression il y a, elle vient de ses *inventeurs-découvreurs*, sous la forme d'émotions et de discussions qui se laissent traverser par cette puissance créatrice dont ils deviennent les *vecteurs*.

Fujimori écrit en ce sens : « Mettre un terme à une compréhension de l'art comme expression de quelque chose. La faillite d'une conception de l'art issu de la modernité... »<sup>50</sup> ; ou encore au sujet de l'observation « il n'y a ici aucune place laissée à « l'expression de soi » »<sup>51</sup>.

Akasegawa utilise et invente une autre formulation en 1998, celle de « l'étrangeté du voir » qui permet de déceler l'altérité derrière le familier : « Marcher dans la ville, découvrir un *tomason*, voilà qui te fait rapidement éprouver ce que je nomme "l'étrangeté du voir" »<sup>52</sup>.

Pour Fujimori aussi, il s'agit avec Duchamp de « retrouver l'innocence de l'enfant jouant dans la rue »<sup>53</sup>, celle d'un regard non encore conditionné par le fonctionnalisme des choses et des objets, un regard créateur d'associations libres.

Par l'intermédiaire de Duchamp, Akasegawa, Fujimori et leurs amis retrouvent une pratique culturelle ancienne : « En posant un urinoir à plat pour faire *Fountain*, Duchamp retrouve sans le savoir l'art du *mitate*, soit cette façon propre de l'esthétique japonaise d'évoquer ou de suggérer une chose par une autre »<sup>54</sup>.

### 3.2 ... Au *mitate*

En 1986, à l'occasion de la fondation de la *Société savante d'observation urbaine*, les membres fondateurs réalisent une table ronde dont les propos sont enregistrés, puis partiellement transcrits et publiés par Cardonnel. Cet extrait établit la genèse de la pratique du *tomason* et revient notamment sur la notion de *mitate*. Voici le passage :

Akasegawa : [...] Qu'il suffise de regarder une chose pour qu'elle se transforme est très japonais, non ? Vous vous promenez dans la rue.

<sup>50</sup> *Ibid.* : 149.

<sup>51</sup> *Ibid.* : 134.

<sup>52</sup> *Ibid.* : 26.

<sup>53</sup> *Ibid.* : 133.

<sup>54</sup> *Ibid.* : 77.

Ce qui se trouve dans la rue, c'est ce que vous avez tous les jours sous les yeux mais il suffit de modifier sa manière de regarder pour que les choses prennent une valeur tout autre.

Matsuda : C'est la technique du *mitate* qui se pratique depuis l'ère d'Edo.

Akasegawa : Oui, c'est l'impression que j'ai, en poussant un peu. Je pense que l'archipel nippon est un terrain favorable. Il y règne un certain magnétisme propice au *mitate*. Des ondes *mitate* (rires).

Minami : Oui, vous avez tous les deux raison. Ce n'est pas sans rapport. Et c'est en cela que la chasse au *tomason* est intéressante. Ce procédé de *mitate* consistant à *voir une chose comme...* donne l'impression au final d'avoir compris quelque chose. C'est une sorte de réarrangement mental de ce que nous sommes habitués à voir en désignant un aspect capable de le redéfinir à partir de sa forme. Comme de vider entièrement une valise des objets qu'elle contient pour les y redisposer d'une manière différente. Quel plaisir lorsqu'on y parvient ! *Mitate*, c'est déconstruire pour reconstruire. Réarranger les choses est une activité plaisante<sup>55</sup>.

À l'instar du procédé du *mitate*, la pratique du *tomason* est un *art interprétatif* fondé sur un *observateur* qui se rend disponible et attentif à la découverte, le *regard* qui le révèle et la *parole* qui l'instaure en tant que tel. L'art devient alors une expérience non pas de l'intériorité mais au contraire de l'extériorité. Akasegawa écrit en 1988 : « L'art est un composé de particules minuscules si petites qu'elles sont invisibles et ont fini par fuiter et se disséminer. Le *tomason* est une des formes prises par l'art depuis sa dissémination. Il n'est donc pas étonnant qu'il ait été découvert dans la rue, à l'écart, dans les coins et recoins de l'espace public »<sup>56</sup>.

Mais qu'est-ce que le *mitate* historiquement ? L'historienne Sylvie Brosseau retrace l'itinéraire de cette notion attachée à plusieurs domaines artistiques au Japon : un procédé rhétorique poétique complexe (métaphore), utilisé dans l'art du thé, puis transposé aux arts de l'estampe (*ukiyo-e*). Plus récemment, le *mitate* est devenu un des principes pour envisager l'art du paysage, le jardin.

<sup>55</sup> *Ibid.* : 154.

<sup>56</sup> *Ibid.* : 74.

Brosseau en donne une définition générale<sup>57</sup> :

Ce qui importe, ce n'est pas comment les choses sont réellement, mais comment elles sont perçues. A partir du principe de comparaison, une chose est appréciée dans son rapport avec une autre chose et en référence avec un autre registre. *Mitate* implique une interprétation de ce que l'on voit, ou plus amplement ressent, et une mise en relation. C'est un processus créatif de recomposition d'éléments mis en coprésence par un jeu de transferts d'images, de mémoires, d'un domaine vers un autre. S'opère une sorte de déconstruction du monde et de recomposition d'un univers hybride qui invite en retour à un décodage, une interprétation.

Le rôle de la parole est fondamental dans la pratique de l'observation urbaine, comme du *mitate*. Akasegawa écrit : « C'étaient les mots que nous utilisions pour les interpréter, pour faire parler ces images, qui donnaient tout leur éclat aux objets capturés. La parole les rendait saillants et magnifiait la splendeur de leur fadeur »<sup>58</sup>.

Au jardin, le procédé poétique du *mitate* consiste à s'affranchir « de son propre territoire », en convoquant des espaces-temps lointains ou imaginaires au sein de l'espace concret, « non par imitation ou reproduction, mais par schématisation et miniaturisation [...] »<sup>59</sup>. La toponymie joue d'ailleurs un rôle fondamental dans cette transposition : « [...] c'est le nom qui compte, plutôt que la morphologie »<sup>60</sup>.

Au jardin, le voyage mental se superpose à la promenade concrète. On rejoint le changement de dimension évoqué précédemment par Ferrier<sup>61</sup> au sujet du *tomason*, relevé aussi par Cardonnel<sup>62</sup>. Quant à Brosseau, elle écrit : « Le *mitate* rapproche des espaces-temps hétérogènes encapsulés et emboîtés dans un lieu où l'espace se dilate. Il peut être défini comme l'expression figurée (symbolique et condensée) d'un autre monde dans celui-ci, confirmant l'hypothèse que le

<sup>57</sup> S. Brosseau : « Mitate / Chose « vue comme » », in : P. Bonnin et al. : *Vocabulaire de la spatialité japonaise*, *op.cit.* : 333-336.

<sup>58</sup> G. Akasegawa : *Anatomie du tomason*, *op.cit.* : 84.

<sup>59</sup> S. Brosseau : « Mitate / Chose « vue comme » », *op.cit.*

<sup>60</sup> A. Berque : « L'appareillage de l'ici vers l'ailleurs dans les jardins japonais », *op.cit.* : 118.

<sup>61</sup> M. Ferrier : « Rojo / École de l'observation de la rue », *op.cit.*

<sup>62</sup> G. Akasegawa : *Anatomie du tomason*, *op.cit.* : 224.

monde est multiple. Il permet de côtoyer le sacré tout en restant proche du quotidien et révèle la coprésence d'univers parallèles »<sup>63</sup>.

Ce pourrait être une description de la ville palimpseste et de ses habiters multiples.

La relation entre toutes ces dimensions est ainsi instauratrice de *spatialité* dans les trois significations relevées par Berque et citées au début de ce texte.

Mais si ce rapport multidimensionnel rapproche le *tomason* de l'art du jardin, ce dernier reste intentionnel et conçu par un aménageur : « (...) l'imaginaire du créateur et celui du promeneur sont mis en relation et en mouvement par le procédé du *mitate* [...] »<sup>64</sup>.

Il existe cependant une pratique propre au Japon qui procède du *mitate*, multidimensionnelle et liée au hasard de la découverte par un observateur, le fragment d'un tout développant en outre une relation spécifique entre l'objet et son découvreur sans qu'il y ait d'auteur : il s'agit du *suseki*, abréviation de *sansui keiseki*, qui signifie littéralement *pietre vue de paysage*<sup>65</sup>. Cependant il faut l'entendre comme « une pierre signe de paysage »<sup>66</sup>, et non pas *paysage en soi*.

La comparaison du *tomason* avec le *suseki*, tous deux participant du *mitate*, pourrait ainsi nous permettre d'affiner les caractéristiques du premier.

### 3.3 Du *suseki*...

Qu'est-ce qu'une *pietre paysage* ?

La *pietre paysage* arrive à l'existence (elle est inventée) en plusieurs étapes. Elle est d'abord cherchée dans des milieux naturels (montagne, plage, rivière) sans que son inventeur n'ait une idée préconçue de sa forme, de sa taille, de son grain, de sa couleur. Une fois découverte (ou reconnue, ou remarquée) parmi la multitude, la pierre est prélevée de son milieu puis déplacée chez le collectionneur. Enfin, celle-ci est exposée dans une pièce de la maison ou au jardin : isolée des autres, la pierre advient *en tant que pietre paysage*, sa singularité est révélée. Parfois, la pierre peut aussi être « nettoyée, brossée et

<sup>63</sup> S. Brosseau : « Mitate / Chose « vue comme » », *op.cit.* : 335.

<sup>64</sup> *Ibid.*

<sup>65</sup> B. Jeannel : « Ishi / Pierre », in : P. Bonnin et al. : *Vocabulaire de la spatialité japonaise*, *op.cit.* : 190. C'est une pratique commune à la Corée (*suseok*) et à la Chine (*Ya-shi*).

<sup>66</sup> Y. Millet : « Suseok & Ready-made. Vers une ontologie transitionnelle des œuvres d'art », *Revue de l'association d'étude de la culture et des arts en France (CFAF)* 6(6) : 669–686, p. 674.

patinée ». Fragment de réel, la *Pierre Paysage* devient à la fois « un objet de collection, de contemplation sinon de méditation »<sup>67</sup>.

La *Pierre Paysage* advient en tant que telle par un double geste ou déplacement qui lui fait perdre son état premier : elle est décontextualisée de son milieu d'origine et elle est mise en valeur spatialement. Plus précisément, elle est le plus souvent présentée comme un objet de collection muséal : « [...] tout rappelle les conventions d'une exposition de sculptures ou d'objets d'art ordinaires : l'alignement, l'éclairage, les titres et surtout les différents socles sur lesquels ces pierres sont disposées »<sup>68</sup>. Déplacement et muséification permettent alors d'orienter autrement le regard du collectionneur, pour l'envisager *en tant que Pierre Paysage*.

Deux éléments distinguent la pratique du *tomason* de celle du *suiseki*.

D'abord, le *tomason* ne procède à aucun changement ou déplacement spatial : ni nettoyage, ni muséification, ni mise en scène pour orienter le regard (sans accessoire muséal rajouté). Il n'est le résultat d'aucun agencement spatial spécifique de la part de son *inventeur-découvreur*. Mais nous pouvons voir dans son enregistrement (avec dénomination, descriptif et typologisation), une forme de muséification, dans le sens premier d'une *mise en mémoire* : l'*Encyclopédie du tomason* illustrée de photos (1996) est digne de ces listes inscrites dans des registres, « recueils de paradoxes » ou « collections mémorables »<sup>69</sup> sous d'autres latitudes et au moins dès l'Antiquité gréco-romaine.

Ensuite, si le fragment d'architecture-tomason opère un changement de nature ou d'*être* concomitant d'un changement de point de vue de son observateur, cela ne se produit pas par son déplacement dans l'espace, mais par son déplacement (persistance) dans le temps : le *tomason* voit se succéder les habitants, succession corrélée à un remodelage total ou partiel de l'espace urbain où il est situé. Il est en cela une sorte de *Pierre Paysage* inversée. Il est lui-même l'observateur muet de la transformation de la ville, avant de devenir à son tour l'objet de tous les regards. Akasegawa écrit : « C'est l'*intensité* du processus de son lent effacement, de son écrasement ou de son pré-engloutissement qui révèle la caractéristique d'un *tomason* »<sup>70</sup>.

Mais la pierre, en tant que telle et en tant que *Pierre Paysage* (signe), n'est-elle pas aussi le témoignage silencieux d'un temps encore plus long, géologique ?

<sup>67</sup> *Ibid.* : 670.

<sup>68</sup> *Idem.*

<sup>69</sup> P. Falguières : *Les chambres des merveilles*, Paris : Bayard, 2003 : 9.

<sup>70</sup> G. Akasegawa : *Anatomie du tomason*, *op.cit.* : 95.

Ces deux pratiques et objets artistiques partagent cependant le même processus artistique : la découverte suscite l'étonnement d'un observateur-collectionneur ; l'œuvre advient par le déplacement (d'un lieu à un autre, d'une époque à une autre, du regard ou point de vue) et par une dénomination (le pouvoir de la désignation par le langage). Si le *tomason* est voué à disparaître, le *suiseki* est réversible et peut redevenir une pierre parmi les pierres. Le caractère « flottant »<sup>71</sup> du *tomason* comme celui du *suiseki*, sans intention car sans auteur, est le propre de leur spatialité, leur signification par le milieu, et non pas selon une *ontologie essentialiste*. Plus qu'un évènement ou un moment, l'art du *tomason* et du *suiseki* est une *situation* à activer, à actualiser : ce sont des pratiques et des expériences artistiques situées mais *sans objet* (ni auteur).

Mais l'art sans objet et la dissémination de l'autorat se pratiquent aussi ailleurs, hors de la sphère d'influence du *mitate* à l'œuvre dans le *suiseki*.

### 3.4 ... À la promenade avec Hendrik Sturm

Un premier élément rapproche les pratiques de l'observation urbaine et de la promenade chez Akasegawa et Sturm. On l'a noté précédemment, l'enjeu des déambulations à Tokyo est la découverte de *tomason*, un marqueur plus ou moins architecturé des changements urbains successifs. Sturm s'intéresse aussi aux marqueurs spatiaux qui révèlent la ville de Marseille (son terrain artistique privilégié) dans toute sa densité (usages, histoires, etc.). Il nomme *traces* et aussi *commutateurs* ces marqueurs spatiaux. Terme emprunté à la géographie, le *commutateur* indique des activités ou usages distincts cohabitants sur un même lieu, à travers l'histoire<sup>72</sup>.

Les *tomason* (Akasegawa) et les *commutateurs* (Sturm) permettent d'envisager plusieurs dimensions (temporelles et d'usages) d'un même espace, homogène seulement en apparence. Ainsi, Akasegawa et Sturm orientent-ils leur regard et celui des participants sur ce qui est rendu invisible et prêt à disparaître

Un deuxième élément a attiré notre attention : Akasegawa et d'autres observateurs urbains voyaient dans leurs déambulations à Tokyo l'occasion de se « *muscler le regard* »<sup>73</sup>. Cela résonnait particulièrement avec l'expression

<sup>71</sup> Y. Millet : « Suseok & Ready-made. Vers une ontologie transitionnelle des œuvres d'art », *op.cit.* : 674.

<sup>72</sup> C. Nicolas : *Spatialité de la mémoire...*, *op.cit.*

<sup>73</sup> T. Fujimori : « Sous la bannière de l'Observation urbaine », *op.cit.* : 136.

« *sculpter le regard* »<sup>74</sup> utilisée par Sturm au sujet de l'enjeu de ses promenades. Qu'il s'agisse de *sculpter* ou de *muscler*, il faut y entendre une pratique répétée, comme un apprentissage et un entraînement, celui de la plasticité du regard. Cette plasticité permet au regard de déceler les dimensions cachées du monde. Akasegawa parle ainsi de la « libération du regard éprouvée dans les rues »<sup>75</sup> par la pratique de l'observation urbaine.

Pour développer cette plasticité, Sturm emprunte ses méthodes d'analyses du paysage auprès de différentes disciplines (géographie, anthropologie, histoire, ingénierie, etc.). Il a lui-même suivi une double formation en tant qu'artiste et neurobiologiste.

À travers cette pluralité de points de vue disciplinaires pour appréhender les phénomènes urbains, Sturm leur reconnaît un dénominateur commun : l'historien Carlo Ginzburg l'a nommé *paradigme indiciaire*, soit l'observation des traces, indices et signes présents sur le terrain de l'enquête, donnant à reconstruire (à rebours), par exemple, les formations et transformations d'un paysage.

Fujimori réalise le même cheminement et retrouve également ce principe commun transdisciplinaire sous le nom d'*observation*, une *méta-méthode* en quelque sorte apportant un crédit scientifique à la quête du *tomason*. Il écrit : « [...] les observations scientifiques menées dans les campagnes à la recherche de plantes, d'animaux ou de minerais sont qualitativement très proches d'une contemplation artistique »<sup>76</sup>. Il explique par ailleurs, qu'à force de spécialisation, les spécialistes « perdent progressivement la vue », « l'œil seul ne permet plus de rien distinguer dans la complication du réel »<sup>77</sup>. Cette critique du régime d'expertise propre à la constitution des savoirs en disciplines se manifeste concrètement par des approches transversales, interdisciplinaires et amateurs, sans hiérarchie, comme avec la *modernologie*.

C'est également la posture de Sturm qui mêle lors de ses promenades et discussions collectives des registres informatifs de l'ordre de l'anecdotique, du scientifique (interdisciplinaire), des rumeurs, etc. Chez Sturm, cette volonté d'appréhender le monde concret dans sa totalité trouve principalement sa fi-

<sup>74</sup> Sturm utilisait cette expression qu'il avait forgée régulièrement à l'oral, lors de conversations informelles ou plus rarement lors de promenades si on l'interrogeait au sujet des enjeux de la marche (Nicolas 2023). Il utilisait également les expressions *augmenter le regard* et *épaissir le regard* rapportées à l'écrit lors d'un entretien (Uyttenhove et al. 2005).

<sup>75</sup> G. Akasegawa : *Anatomie du tomason*, *op.cit.* : 95.

<sup>76</sup> T. Fujimori : « Sous la bannière de l'Observation urbaine », *op.cit.* : 134.

<sup>77</sup> G. Akasegawa : *Anatomie du tomason*, *op.cit.* : 136.

liation dans l'humanisme et le romantisme, chez Alexander von Humboldt notamment, ainsi que les sciences expérimentales.

Pour résumé, comme l'écrit Fujimori, « l'Observation urbaine voit le jour entre les Arts et l'Histoire naturelle. Sa mère est la modernologie. Elle quitte le domaine de la Science lorsqu'elle se divise en spécialités savantes »<sup>78</sup>. La science se doit donc d'être totalisante.

Aussi bien pour Sturm que pour Akasegawa et ses amis, « l'art est très proche de la science car il est aussi un processus de connaissance »<sup>79</sup>. Même les connaissances hors d'un système rationnel pour les penser sont perceptibles par l'observation située : Sturm s'intéresse en ce sens au *génie du lieu*, des sortes de persistances localisées d'usage à travers le temps, sans explication logique ni tradition ; Akasegawa s'intéresse lui à « l'animisme des villes »<sup>80</sup>.

Pour finir, Sturm et Akasegawa développent des pratiques sans auteur ni objet délimité.

Sculpter l'espace par la marche et l'observation, et sculpter par là-même son regard via le rapport aux lieux traversés : une activité artistique qui ne produit rien concrètement. D'autant plus qu'en promenade, Sturm inscrit ses pas sur des chemins existants (de toutes sortes), et décèle des traces-signes plutôt qu'il n'en laisse sur son passage. Aussi, Sturm considère-t-il les participants comme des *copromeneurs* où chacun d'entre eux contribue à la construction de la promenade, par son vécu des lieux traversés autant que son histoire personnelle.

Comme Akasegawa l'écrit en synthèse : « L'observation urbaine ne crée rien. Elle découvre. Elle invente »<sup>81</sup>. Dans le cadre de cette activité collective, Akasegawa ne produit *rien*.

#### 4 Conclusion

Le *tomason* est une persistance accidentelle du passé, un témoignage du passage du temps. Objet géographique étrange, il surgit sans qu'on s'y attende, hors de toute forme d'intention artistique ; il a perdu sa place sans pour autant changer d'emplacement ; la ville autour a muté en oubliant de le faire disparaître (temporairement) avec l'ensemble dont il faisait partie. Le *tomason* est alors ré-

<sup>78</sup> *Ibid.* : 142.

<sup>79</sup> *Ibid.* : 150.

<sup>80</sup> *Ibid.* : 95.

<sup>81</sup> *Ibid.* : 108.

duit à l'état de reste, de détail, de trace, sans préciser de quoi il est métonymique, « hors-champ »<sup>82</sup>, pourtant intégré dans le paysage quotidien par le voisinage.

L'ensemble des facteurs et des références auquel le *tomason* peut être associé témoigne d'un éclectisme sans hiérarchie entre le passé et le présent, l'Extrême-Orient et l'Occident, et que la spatialité révèle à qui sait l'ausculter. En ce sens, le *tomason* peut à la fois être perçu comme une manifestation anachronique et son actualisation à l'aune de l'époque d'Akasegawa et ses amis. Ainsi, le *tomason* met-il à mal une conception progressiste ou linéaire du temps.

Son observation est surtout heuristique pour la compréhension de la transformation à la fois de la ville et du regard.

Akasegawa écrit : « N'avons-nous pas le sentiment de faire corps avec la ville ? De la rendre nôtre ? »<sup>83</sup>. En 1986, il titre un article « Pour une science de l'échappement de l'art : un regard ressaisissant le regard » (p. 49). Cardonnel y analyse une poïétique à l'oeuvre : « Élargir le regard en le réintroduisant dans le cycle de sa propre production en tant que regard »<sup>84</sup>.

La quête du *tomason* est ainsi une fabrique (poïétique) *spatialisante*.

Akasegawa et Sturm ont développé des pratiques artistiques similaires via la marche urbaine collective (performance située) dont l'enjeu se situait principalement à l'endroit de cette fabrique (*sculpter, muscler*) du lieu (paysage, ville) comme du *regard géographique* (Tokyo, Marseille).

Le regardeur (collectionneur, méditant et contemplateur) face au *suiseki* éprouve également cette relation spatialisée et spatialisante : à force de méditation, de contemplation, le regardeur se prolonge dans le monde minéral et le monde minéral pénètre dans son regard.

Ainsi, la fabrique est-elle réciproque, entre le regardeur et le paysage, le collectionneur et la *pierre paysage*, l'observateur et le *tomason*.

Pour finir, nous souhaiterions insister le caractère dépouillé et radical des pratiques artistiques géographiques d'Akasegawa et de Sturm. Ces pratiques ont quelque chose d'archétypal, de matriciel : elles se sont défaites de tout ce qui n'est pas nécessaire à l'expérience artistique, pour se concentrer sur le pouvoir opératoire du regard humain en interaction avec le monde, un regard situé (géographique) sans aucun intermédiaire ni accessoire. Il s'agit de l'invention à son degré le plus minimum, sans objet ni auteur délimités.

<sup>82</sup> *Ibid.* : 158.

<sup>83</sup> *Ibid.* : 140.

<sup>84</sup> *Ibid.* : 47.

À l'encontre du culte des artistes, de la spéculation financière autour des œuvres, de l'idéologie hors-sol et universalisante des sociétés contemporaines néolibérales, Akasegawa et Sturm se sont opposés aux tendances majeures de leur temps. Ils ont ainsi développé une ruse discrète pour rendre les regards conscients de leur potentiel (puissance) et des manières de l'activer, et cela par un art en tant qu'*enseignement*, *apprentissage*. Ce qu'ont été l'observation urbaine à Tokyo et la promenade à Marseille.

## Bibliographie

- Akasegawa, G. (2024) : *Anatomie du tomason*. Traduction et présentation : Sylvain Cardonnel. Paris : Les presses du réel.
- Akasegawa, G. & M. Fargo (2010) : *Hyperart-tomason*. New York : Kaya Press.
- Berque, A. (2000) : L'appareillage de l'ici vers l'ailleurs dans les jardins japonais. *Extrême-Orient, Extrême-Occident* 22 : 115–123. <https://doi.org/10.3406/oroc.2000.1119>
- Berque, A. (2014) : Préface. In : Bonnin et al. (2014 : 17–19).
- Bolzoni, L. : *La camera della memoria*. Torino : Einaudi.
- Bonnin, P. et al. (2014) : *Vocabulaire de la spatialité japonaise*. Paris : CNRS.
- Brosseau, S. (2014) : Mitate / Chose « vue comme ». In : Bonnin et al. (2014 : 333–336).
- Desbois, H. (2014) : Monuments intimes : les thomassons, témoins modestes des mutations contemporaines. In : *Séminaire Labo Mosaiques*. Université Paris Ouest Nanterre La Défense, Paris, 28 mars, 2014. <http://www.geojapon.fr/thomassonsok.pdf>
- Falguières, P. (2003) : *Les chambres des merveilles*. Paris : Bayard.
- Ferrier, M. (2014) : Rojo / École de l'observation de la rue. In : Bonnin et al. (2014 : 386–388).
- Fujimori, T. (2024) : Sous la bannière de l'Observation urbaine. In : Akasegawa (2024 : 127–142).
- Gervais-Lambony, P. (2012) : Nostalgies citadines en Afrique du Sud. In : *EspacesTemps.net*. <https://www.espacestemp.net/articles/nostalgies-citadines-en-afrique-sud/>
- Gervais-Lambony, P. (2017) : Le tomason : un concept pour penser autrement les discontinuités et discontiguïtés de nos vies citadines? *Espaces et sociétés*. 1 : 205–218. <https://doi.org/10.3917/esp.168.0205>

- Giannisi, P. (2006) : *Récits des voies. Chants et cheminements en Grèce archaïque*. Grenoble : Jérôme Millon.
- Ginzburg, C. (1980) : Signes, traces, pistes. Racine d'un paradigme indiciare. *Le Débat*. 6 : 3–44. <https://doi.org/10.3917/deba.006.0003>
- Gossot, A. (2017) : Refoulement de l'histoire et engagement des corps : naissance de l'art de l'action au début des années 1960. In : M. Lucken et al. *Sengo, le Japon après la guerre*. Paris : Presses de l'Inalco. <https://doi.org/10.4000/bo oks.pressesinalco.1235>
- Jeannel, B. (2014) : Ishi / Pierre. In : Bonnin et al. (2014 : 188–190).
- Marot, S. (1999) : L'art de la mémoire, le territoire et l'architecture. *Le Visiteur, ville, territoire, paysage* 4 : 114–177.
- Millet, Y. (2008) : Suseok & Ready-made. Vers une ontologie transitionnelle des œuvres d'art. *Revue de l'association d'étude de la culture et des arts en France (CFAF)* 6(6) : 669–686.
- Neale, M. et al. (2023) : *Songlines, Chant des pistes du désert australien*. Paris : Musée du quai Branly – Jacques Chirac / El Viso.
- Nicolas, C. (2023) : *Spatialité de la mémoire et de la création dans les pratiques contemporaines de la performance. Hendrik Sturm, Abraham Poincheval*. Thèse doctorale. Université d'Artois.
- Uyttenhove, P. et al. (2008) : AAP-2005-UYT, La puissance projective, Narrativité et imagerie discursives au fondement du projet urbain scientifique. Rapport final d'un programme interministériel de recherche : Art, Architecture & Paysage. Marché à procédure adaptée n° F05.55 du 3 novembre 2005. [https://libstore.ugent.be/fulltxt/RUG01/002/184/236/RUG01-002184236\\_2015\\_0001\\_AC.pdf](https://libstore.ugent.be/fulltxt/RUG01/002/184/236/RUG01-002184236_2015_0001_AC.pdf)
- Yates, F. A. (1995) : *The Art of Memory*. London : Routledge and Kegan Paul.



## « Mes fragments » : la reconstruction (im)possible de l'œuvre littéraire de Maximilian Lamberg<sup>1</sup>

*Jaroslav Stanovský*  
*Bibliothèque de Moravie*  
*jaroslav.stanovsky@mzk.cz*

**Abstract:** This article presents and analyses the ‘fragments’ of the works of Maximilian Lamberg (1729–1792), i.e. his marginal, unfinished or lost texts. In order to reconstruct Maximilian Lamberg’s bibliography as completely as possible, it is necessary to carry out a real historical investigation in search of his marginal texts. This research will enable us to situate Maximilian Lamberg more clearly on the map of the eighteenth-century ‘Republic of Letters’, and to grasp his writing in its variety of forms and registers. In addition, according to the example of Lamberg, we would also like to develop a more general problem: how can the historical profession itself enrich literary history, and what tools are available to researchers? Why is it important to reconstruct the complete works of an almost forgotten author in order to better understand the forms of literary life in the Europe of the Enlightenment? And what are the limits of such an approach?

**Keywords:** French literature, Enlightenment, Republic of letters, central Europe, 18th-century authors

**Résumé :** L'article présente et analyse les « fragments » de l'œuvre de Maximilian Lamberg (1729–1792); c'est-à-dire ses textes marginaux, inachevés ou perdus. Pour reconstruire la bibliographie de Maximilian Lamberg d'une manière aussi complète que possible, il est nécessaire de mener une vraie enquête historique à la recherche de ses textes marginaux. Cette recherche nous permettra de mieux situer Maximilian Lamberg sur la carte de la « République des lettres » du XVIII<sup>e</sup> siècle et de saisir son écriture dans la variété des formes et registres. De plus, à partir de l'œuvre de Lamberg, nous voudrions également développer une problématique plus générale : comment le métier historique proprement dit peut enrichir l'histoire littéraire, quels outils sont disponibles aux chercheurs ? Pourquoi il est important de reconstruire l'œuvre intégrale d'un auteur presque oublié pour mieux comprendre les formes de la vie littéraire dans l'Europe des Lumières ? Et quelles sont les limites d'une telle approche ?

**Mots-clés :** littérature française, Lumières, République des lettres, Europe centrale, écrivains du XVIII<sup>e</sup> siècle

<sup>1</sup>L'étude a été préparée dans le cadre du Financement institutionnel pour un développement conceptuel d'une organisation de recherche – Bibliothèque morave de Brno.

## 1 Introduction

Le « fragment », autrement dit quelque chose d'incomplet, d'inachevé, de défectueux est lié de sa définition même à l'imperfection. Et pourtant, son rôle dans l'histoire littéraire semble incontestable car ce sont souvent les fragments qui permettent d'expliquer la naissance d'une œuvre ou de mieux la situer dans un contexte socioculturel. En témoignent les textes marginaux ou inachevés de la *Comédie humaine* qui permettent de saisir l'entreprise balzacienne dans sa totalité et c'est valable également pour certains romans à l'intérieur de la *Comédie*. Ainsi *Mademoiselle de Vissard* complète et prolonge en quelque sorte *Les Chouans* et *La Ténébreuse affaire*. Le rôle des fragments augmente quand on remonte dans les périodes plus anciennes et quand on traite des écrivains « mineurs » dont l'importance est incomparable à des « géants » de l'histoire littéraire, tels que Balzac, Hugo ou Voltaire dans le siècle précédent. C'est également le cas de Maximilian Lamberg (1729–1792), aristocrate, intellectuel et écrivain d'expression française. Il est connu surtout pour être un ami de Giacomo Casanova et, parmi les spécialistes des Lumières en Europe centrale, comme l'auteur du *Mémorial d'un mondain* (1776). Or, la vie et l'œuvre de Lamberg qui incarnent en plusieurs aspects sa période, le siècle lettré, sociable et francophile, ne peuvent pas se résumer à ces deux courtes indications. Néanmoins, la reconstruction de la biographie de Max Lamberg demande justement de travailler avec des fragments divers : d'abord, son premier livre publié, peu connu, est le roman en lettres intitulé *Mes fragmens*<sup>2</sup>. De même, le style de Lamberg dans presque tous ses livres se distingue par une nature « fragmentaire » et peu cohérente : « *j'écris par lambeaux* » affirme-t-il dans son ouvrage le plus célèbre, *Le Mémorial d'un mondain*<sup>3</sup>. Mais surtout, la reconstruction de l'œuvre de Lamberg ne serait pas complète sans ses textes marginaux, publiés et manuscrits et même ceux dont l'existence n'est pas tout-à-fait prouvée. Il faut ainsi rassembler les petits bouts de mosaïque dans l'espoir de créer une image aussi complète que possible. C'est un défi complexe qui demande à dépasser les frontières de l'histoire littéraire proprement dite. L'article présent cherchera à démontrer comment rechercher les sources relatives à l'œuvre de Lamberg et comment leur analyse peut contribuer à faire sortir l'écrivain morave de l'oubli de l'histoire. Nous laissons ainsi à l'écart les livres de Lamberg publiés après

<sup>2</sup> M. Lamberg : *Mes fragmens*, Paris, 1758.

<sup>3</sup> M. Lamberg : *Mémorial d'un mondain, Tome premier*, Londres, 1776 : 1.

1770, conservés en plusieurs dizaines, voire centaines d'exemplaires<sup>4</sup>. L'article analysera les « fragments » de l'œuvre de l'écrivain morave, dans les textes qui ont été publiés dans les journaux ou revues, les écrits manuscrits et enfin les écrits mentionnés dans les sources différentes dont on ne peut pas confirmer l'existence, au moins pour l'instant. Cette enquête permet de compléter la bibliographie de Maximilian Lamberg et en même temps de rendre compte de toute l'étendue de ses activités littéraires et intellectuelles, autant que faire se peut. Après une courte présentation de l'auteur lui-même, nous traiterons des moyens et sources dont on dispose pour mener une telle enquête, une sorte de « boîte à outils » de l'historien dix-huitiémiste. Ensuite nous présenterons les types de fragments dans l'œuvre de Lamberg, pour décrire enfin quelques cas précis ce qui nous permet de démontrer la variété de l'œuvre de Lamberg mais également les difficultés qui accompagnent la reconstruction de sa bibliographie.

## 2 Maximilian Lamberg et sa bibliographie

Pour commencer, nous présenterons brièvement Maximilian Lamberg et indiquons quelques informations de base sur sa carrière et sur son œuvre. Maximilian Lamberg, né en 1729 à Brno et mort en 1792, est issu d'une vieille famille aristocratique autrichienne établie en Moravie. Il voyageait beaucoup et parcourait une grande partie de l'Europe. Il séjournait dans sa jeunesse en Prusse (plus concrètement à Breslau, devenu prussien après la défaite autrichienne en 1740 et à Berlin). Dans les années 1758–1760, il vécut à Paris<sup>5</sup>. Il servait plusieurs princes allemands, Carl Eugène de Wurtemberg<sup>6</sup> et Joseph-Ignace-Philippe de Hesse-Darmstadt, évêque d'Augsbourg<sup>7</sup>. Vers 1770, il a fait un long voyage en

<sup>4</sup> Juste l'ancienne bibliothèque de la famille Chorynsky, conservée aujourd'hui à la Bibliothèque de Moravie à Brno, dénombre huit exemplaires des livres de Lamberg, d'autres se trouvent dans la bibliothèque des archevêques d'Olomouc à Kroměříž où Lamberg est mort mais sa renommée se répandait bien au delà de la Moravie, on sait par exemple que le *Mémorial d'un mondain* était lu et apprécié par Frédéric II, Voltaire ou Albrecht von Haller.

<sup>5</sup> Les conditions de son séjour à Paris ne sont pas bien connues, il vivait en tout cas au palais du comte Stahremberg, ministre impérial à la cour de France. Francesco Apostoli : « Episode historique sur l'Auteur de ce Mémorial », in : M. Lamberg : *Mémorial d'un mondain, Tome premier*, Londres, 1776 : XX.

<sup>6</sup> Carl Eugène est devenu, en 1764, le parrain du fils aîné de Lamberg.

<sup>7</sup> F. Apostoli : « Episode historique... », *op.cit.* : XXII.

Corse et en Afrique qui l'a rendu célèbre<sup>8</sup>. Après ce voyage, il se retira dans la famille de sa seconde femme, comtesse Dachsberg, à Landshut en Bavière pour revenir enfin dans son pays natal, en Moravie, où il est mort en 1792. Les destins de Lamberg sont caractéristiques de son époque, le siècle sociable et cosmopolite : il était aristocrate et voyageur, amateur de lettres et de sciences, franc-maçon. Il est même possible de le considérer comme un représentant de l'espèce sociale d' « aventurier »<sup>9</sup>. Cette position peut se démontrer par sa relation compliquée à sa patrie : il vivait la majorité de sa vie à l'étranger et malgré le fait qu'il appartenait à la haute noblesse autrichienne (en tant que « comte ») et qu'il s'intitulait « chambelain véritable de leurs Majestés impériales », il ne possédait aucune terre et n'avait aucune fonction officielle dans l'Armée ou dans l'administration de l'État comme il conviendrait à un homme de sa condition. Après son retour en Moravie à la fin de sa vie, il vivait probablement aux dépens de ses amis et parents, à commencer par son frère Léopold qui exerçait la fonction de juge suprême des évêques d'Olomouc. D'ailleurs un des amis les plus proches de Lamberg était Giacomo Casanova, aventurier emblématique<sup>10</sup>. Au cours de sa vie, Lamberg a publié une douzaine de livres comme le *Mémorial d'un mondain*, à la fois le récit des voyages en Corse et en Italie et un recueil des « scènes de la vie sociable »<sup>11</sup>, les *Tablettes fantastiques*, un « roman expérimental » et *Lettres critiques, morales et politiques* pour ne nommer que quelques unes de ses publications<sup>12</sup>. Les publications sur Lamberg affirment parfois que le comte morave n'a publié qu'en français<sup>13</sup>. Il est vrai que Lamberg peut être considéré comme un des auteurs de l'époque des

<sup>8</sup> E. Maynial : « Une amitié de C. : le comte Maximilien Lamberg », *Casanova gleanings, revue internationale d'études casanoviennes et dix-huitiemistes* 8, 1965 : 1–8, p. 4.

<sup>9</sup> Voir à ce propos par exemple S. Roth : *Les Aventuriers au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris : éditions Galilée, 1980.

<sup>10</sup> Voir les mémoires de Casanova qui caractérise Lamberg comme « *savant de première classe et surtout fort érudit*. » G.Casanova : *Histoire de ma vie III*, Paris : Gallimard, 2013 : 1021.

<sup>11</sup> « Ce sont plus les hommes que j'en ai vu dans mes réflexions que les palais & les temples. » M. Lamberg : *Mémorial...*, *op.cit.* : 2.

<sup>12</sup> Selon Bruno Belhoste : « Ses ouvrages, étranges et très rares, sont publiés à compte d'auteur. [...] Tous ses écrits sont des recueils d'aphorismes, d'histoires cocasses, d'idées saugrenues, de récits merveilleux, caractérisés par leur humour et leur caractère extraordinairement chaotique. » B. Belhoste : « Récréations et mathématiques mondaines au XVIII<sup>e</sup> siècle : le cas de Guyot », *Historia Mathematica* 41, 2014 : 490–505, p. 497.

<sup>13</sup> I. Cerman : « J'écris par lambeaux. Der literarische Stil des Grafen von Lamberg. » In : G. Asch, V. Bůžek & V. Trugenberger (éds.) : *Adel in Südwestdeutschland und Böhmen 1450–1850*, Stuttgart : Kohlhammer, 2013 : 16–170.

Lumières qui ont choisi le français comme leur moyen d'expression privilégié<sup>14</sup>. Or, il ne s'est pas limité exclusivement au français et c'est l'analyse de ses textes marginaux qui peut le prouver.

### 3 Introduction méthodologique ou la « boîte à outils » de l'historien littéraire

La reconstruction de la bibliographie de Maximilian Lamberg, aussi complète que possible, ne peut se limiter à une seule source, en l'occurrence à ses livres publiés. Cet effort exige de consulter plusieurs types de documents, de les combiner et parfois même d'utiliser les preuves indirectes. Il s'agit donc d'une vraie enquête historique : il faut essayer de rétablir un portrait d'homme de lettres à la base des fragments et pièces dispersés dans plusieurs pays d'Europe, parfois il s'agit de textes dont on retrouve les traces dans les sources mais qui sont à l'heure présente perdues. Il nous semble ainsi approprié de résumer notre méthodologie et de présenter toute l'échelle des documents que nous avons consultés. Nous nous concentrons ici exclusivement sur Lamberg, cette approche est valable pour tous ceux qui s'intéressent à la littérature de l'époque des Lumières. Nous voudrions en même temps mentionner le progrès dans la recherche permis par la numérisation des documents anciens, souvent disponibles en *open source* ce qui a ouvert la possibilité de mener la recherche d'une manière plus rapide et efficace qu'auparavant.

Où est-il donc possible de puiser les informations sur l'œuvre de Lamberg et surtout comment répertorier ses écrits marginaux ? Le premier point de référence est représenté par les travaux de nos prédécesseurs parce que Lamberg, un ami proche de Casanova, jouissait toujours d'une certaine attention des historiens. Ainsi, il existe une dizaine de bibliographies de Maximilian Lamberg qui se fondent déjà sur les travaux de ses amis et contemporains<sup>15</sup>. Les premières ont été dressées déjà après sa mort, dans les nécrologies publiées en 1793 et 1804 par les érudits moraves Johann Alois Hanke et Johann Peter Cerroni ce qui témoigne de l'importance de Lamberg dans la vie intellectuelle locale.<sup>16</sup>

<sup>14</sup> Parmi d'autres écrivains nobles de l'Europe centrale, mentionnons Franz Hartig de Bohême ou György Fekete de Hongrie. Casanova lui-même a rédigé ses *Mémoires* également en français.

<sup>15</sup> Une des premières bibliographies de Lamberg est celle manuscrite composée par son ami intime Johann Ferdinand Opiz. Bibliothèque du Musée national de Prague, collection des manuscrits, cote VII E2/XI : 346–370.

<sup>16</sup> *Intelligenzblatt der Allgemeinen Literatur-Zeitung vom Jahre 1793*, Iéna, 1793 : 193–195 ; E. Hawlik (éd.) : *Taschenbuch für Mähren auf das Jahre 1804*, Brno : Franz Karl Siedler, 1804 : 23–31.

D'autres datent du XIX<sup>e</sup> siècle (dans *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich* de Constantin von Wurzbach)<sup>17</sup> mais également du XX<sup>e</sup> siècle : la bibliographie la plus exhaustive a été publiée par Francis Mars dans *Casanova gleanings* en 1965 et 1973<sup>18</sup>. Or, toutes ces bibliographies sont plus ou moins lacunaires et ne rendent pas compte de la totalité de l'œuvre lambergienne, elles ignorent notamment les sources manuscrites. Francis Mars avoue ce fait dans *Casanova gleanings* en se plaignant que « *jamais le mot essai n'eut aussi pleinement son sens de tentative, d'ébauche même, qu'au seuil de ce modeste travail* ». Les informations tirées des bibliographies imprimées peuvent être complétées grâce aux moteurs de recherche spécialisés et bases de données en ligne, surtout KVK (*Karlsruher Virtueller Katalog*) et Worldcat qui intègrent la recherche dans des centaines de bibliothèques à la fois : cette recherche a permis de retrouver un des livres de Lamberg considéré comme perdu dans les collections des universités américaines<sup>19</sup>.

Les travaux indiqués ci-dessous nous permettent de dresser une bibliographie provisoire qui peut être complétée par l'analyse des sources de l'époque, tout d'abord des livres et autres imprimés, à commencer par les écrits de Lamberg lui-même. Par exemple, dans son *Mémorial d'un mondain* (1774/1776), il informe les lecteurs sur l'existence d'un ouvrage mystérieux sur une méthode d'écrire en chiffres publié dans les années 1760<sup>20</sup>. Une autre grande source d'information sont les journaux et périodiques de l'époque qui contiennent parfois des textes de Lamberg<sup>21</sup> ou bien les catalogues des libraires du XVIII<sup>e</sup> siècle qui sont susceptibles de confirmer l'existence de certains textes dont on ne possède aucun exemplaire. Ensuite, il est possible de consulter plusieurs éditions des

<sup>17</sup> C. Wurzbach : *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich* 14, Wien : Kaiserlich-königliche Hof- und Staatsdruckerei, 1865 : 42. Disponible sur : [https://de.wikisource.org/wiki/BLK%C3%96:Lamberg,\\_Maximilian\\_Joseph\\_Graf\\_von](https://de.wikisource.org/wiki/BLK%C3%96:Lamberg,_Maximilian_Joseph_Graf_von).

<sup>18</sup> F. Mars : « Essai d'une bibliographie de Max. Lamberg », *Casanova gleanings, revue internationale d'études casanoviennes et dix-huitièmistes* 8, 1965 : 8–15 ; F. Mars : « Essai d'une bibliographie de Max. Lamberg, addenda & corrigenda à VIII, 1965 », *Casanova gleanings, revue internationale d'études casanoviennes et dix-huitièmistes* 16, 1973 : 12–13.

<sup>19</sup> *Table de quelques matières intéressantes de littérature* (1765 ou 1766). Le seul exemplaire connu de Mars était conservé à Munich et il a été détruit pendant la Deuxième guerre mondiale (F. Mars : « Essai d'une bibliographie... », *op.cit.* : 9). Or, selon Worldcat, un exemplaire du même titre se retrouve à la bibliothèque d'Indiana university.

<sup>20</sup> M. Lamberg : *Mémorial...*, *op.cit.* : 108.

<sup>21</sup> Il s'agit par exemple de *Briefwechsel meist historischen und politischen Inhalts* d'August Ludwig Schlözer ou de *Taschenbuch für Mähren und Schlesien* d'Ernest Hawlik, publié une dizaine d'années après la mort du comte.

sources relatives à Lamberg, imprimées ou en ligne. C'est surtout le cas de *Mon cher Casanova* qui est une référence majeure pour tous les chercheurs qui s'intéressent à Lamberg, il s'agit d'une édition de qualité qui contient toutes les lettres conservées de Lamberg à Casanova (162). Néanmoins, la valeur informative est limitée par le fait qu'un grand nombre de lettres de Lamberg a été probablement perdu<sup>22</sup> et de plus, il n'est pas toujours possible de vérifier les informations indiquées dans les lettres<sup>23</sup>. Il faut également mentionner le site suisse haller.net qui est à la fois édition et répertoire des sources relatives au médecin et écrivain suisse Albrecht von Haller et à la Société économique de Berne et qui concerne également Lamberg<sup>24</sup>. Enfin, la partie des sources la plus difficile à rassembler et qui n'est toujours pas épuisée est représentée par les pièces manuscrites disséminées dans les archives européennes. Il faut se référer surtout à la correspondance privée qui contient les « traces » des écrits de Lamberg. Parfois nous avons affaire à des ensembles de sources importants (11 fascicules de la correspondance entre Lamberg et l'érudit bohème Johann Ferdinand Opiz)<sup>25</sup>, plus souvent ce sont des pièces individuelles comme une lettre dans les archives de l'Académie d'Arcadie que nous évoquerons dans la dernière partie de l'article<sup>26</sup>. Parfois, il est nécessaire de s'appuyer encore sur d'autres types d'indices, par exemple les lieux de séjour de Lamberg où se trouvent ses contacts épistolaires<sup>27</sup>. La combinaison de tous les types des sources mentionnés et leur vérification mutuelle, là où c'est possible, permet

<sup>22</sup> Dans la lettre écrite à Johann Ferdinand Opiz après la mort de Lamberg, Casanova déclare qu'il a reçu 460 lettres du comte morave. G. Casanova : *Correspondance avec J.F. Opiz, Tome premier*, Leipzig : K. Wolff, 1913 : 96.

<sup>23</sup> Un exemple pour tous est l'emprisonnement du fils de Lamberg, Carl Eugène. Le 24 décembre 1790, Lamberg écrit à Casanova : « Plaignez-moi ! Je n'ai qu'un fils et ce fils abrège mes jours. [...] j'avais effectué (pour sa correction) qu'on l'enfermât à la forteresse du Spielberg. » M. Leeflang, G. Luciani & Marie-Françoise Luna : *Mon cher Casanova... Lettres du comte Maximilien Lamberg et de Pietro Zaguri, praticien de Venise à Giacomo Casanova*, Paris : Honoré Champion, 2008 : 270. Les documents officiels de la prison de Spielberg (Archives de Moravie, fonds B 4, livre n. 215 – Livre des prisonniers pour les années 1786–1793) n'indique pas la présence du fils de Lamberg en prison, il est néanmoins possible que Lamberg, en tant que figure publique importante, savait se servir des moyens moins officiels. Toujours est-il qu'à l'heure présente, il s'agit du fait confirmé par une seule source et ainsi insuffisamment vérifié.

<sup>24</sup> Disponible sur : <https://hallernet.org/data/person/00560> (consulté le 15 octobre 2024).

<sup>25</sup> Bibliothèque du Musée national de Prague, collection des manuscrits, cote VII E2.

<sup>26</sup> La copie de cette lettre nous a été gentiment fournie par l'historienne Léa Renucci, spécialiste de l'histoire de cette académie italienne.

<sup>27</sup> Nous pouvons évoquer par exemple le comte hongrois, György Fekete, érudit et écrivain comme Lamberg. Quand à leurs contacts, voir C. Michaud : « Lumières, franc-maçonnerie et

ainsi de dresser la bibliographie de Max Lamberg plus complète que les précédentes et que nous joignons en annexe.

Cependant, il faut tenir compte des limites de cette approche, déterminées par la nature des sources. Premièrement, il n'est pas possible de consulter tous les ouvrages fragmentaires de Lamberg : les textes dont l'existence n'est pas prouvée (pour le moment) ou des ouvrages qui sont probablement perdus. Deuxièmement, on ne dispose souvent que d'un texte sans informations supplémentaires et il n'est pas possible de mieux le situer dans le contexte de la vie et de l'œuvre de Lamberg. C'est par exemple le cas des « poèmes posthumes » de Lamberg : il s'agit de trois poèmes publiés par l'érudit morave Ernst Hawlik dans le journal *Taschenbuch für Mähren* au début du XIX<sup>e</sup> siècle, à savoir douze ans après la mort de Lamberg. Selon les indications de l'éditeur, l'auteur de ces poèmes est sans doute « le Démocrite morave<sup>28</sup> » mais on ne sait pas où ils étaient conservés après sa mort vu que les archives personnelles de Lamberg ont été perdues. Ainsi, même cette nouvelle bibliographie peut être considérée comme approximative et provisoire et elle sera peut-être précisée et complétée dans les années à venir.

#### 4 Fragments de l'œuvre de Lamberg (aperçu chronologique et géographique)

La partie « fragmentaire » de l'œuvre lambergienne est composée d'une quinzaine de textes. Dans leur majorité ce sont des courtes pièces qui ne dépassent pas une dizaine de pages, seulement certaines publications des années 1760 sont plus longues. L'existence d'une dizaine de publications est confirmée, le reste n'est souvent pas conservé. Les textes les plus anciens ont été écrits vers 1760 et ils appartiennent à la période « parisienne » de Lamberg qui séjournait dans la capitale française à cette période<sup>29</sup>. D'autres textes ont été écrits après 1770, donc au moment où Lamberg a cessé de voyager et vivait à Landshut et,

---

politique dans les États des Habsbourg : les correspondants du comte Fekete », *Dix-huitième siècle* 12, 1980 : 327–379.

<sup>28</sup> Surnom de Lamberg, utilisé par son ami Opiz. G.Casanova : *Correspondance...*, *op.cit.* : 30.

<sup>29</sup> Le premier livre de Lamberg, *Mes fragmens*, a été publié incontestablement à Paris parce que la permission tacite accordée à l'imprimeur Jobert est conservée dans les archives de la Bibliothèque nationale de France (Bibliothèque nationale de France, ms. fr. 21994, n° 855). Pour les autres livres de cette période, le vrai lieu de la publication n'est pas certain même si les pages de titre de ces livres indiquent également Paris.

à partir de 1779, à Brno. Il n'est pas surprenant que la majorité de l'œuvre de Lamberg date de cette période, y compris ses fragments littéraires et manuscrits, parce que l'aristocratie morave, peut-être pour éviter l'ennui, s'occupait sans cesse de l'écriture des livres et des lettres et de la communication avec les académies et les sociétés lettrées<sup>30</sup>. Ces « résidus » de l'œuvre de Lamberg peuvent être divisés en plusieurs catégories. D'abord, ce sont des textes imprimés, des livres qui sont rares aujourd'hui et dont on ne dénombre que quelques exemplaires conservés (contre plusieurs centaines d'exemplaires dans le cas du *Mémorial d'un mondain* par exemple). Parfois il s'agit juste de brochures comme *Réflexions sur la courbe algébrique*, publiées à Livourne en 1770. Nous pouvons y inclure également les textes publiés dans les journaux (*Réflexions sur la liberté de presse*, les poèmes publiés à titre posthume dans *Taschenbuch für Mähren*). Ensuite, certains textes n'existent qu'en manuscrit comme *Le Voyage de Nancy au Pont à Mousson* conservé à Brno ou *Le Traité sur le sel alimentaire* à Berne. Une catégorie plus problématique est celle des textes imprimés dont l'existence n'est pas tout-à-fait attestée. Nous pouvons le démontrer sur le livre *Monatliche Korrespondenz aus den europäischen Geheimniß-Inseln*, le seul ouvrage allemand publié pendant la vie de Lamberg. Ce livre est mentionné dans la notice biographique de Lamberg dans *Taschenbuch für Mähren*<sup>31</sup>. Le livre qui porte le même titre figure dans la liste des livres à emprunter chez le libraire viennois Wallishauscher en 1789<sup>32</sup>. Deux sources indépendantes laissent ainsi présumer l'existence de ce livre mais malheureusement, aucun exemplaire n'est probablement conservé. Enfin, l'existence de certains fragments n'est attestée que par les lettres de Lamberg à Albrecht von Haller ou à Casanova mais ce sont probablement des projets littéraires qu'il n'a pas réussi à mener jusqu'au bout<sup>33</sup>.

Nous pouvons analyser les fragments également à travers leur répartition géographique, c'est-à-dire selon les lieux où ils ont été écrits, publiés et conservés. Lamberg était non seulement un voyageur assidu dans sa jeunesse, il a également réussi à former un réseau de contacts considérable à travers plusieurs pays européens en tant que l'homme sociable. Une partie de ses fragments

<sup>30</sup> C'est également dans cette période qu'il est devenu membre des sociétés savantes de Munich, Berne, Hesse-Hombourg et de l'Académie de l'Arcadie.

<sup>31</sup> E. Hawlik (éd.) : *Taschenbuch für Mähren auf das Jahre 1804*, Brno : Franz Karl Siedler, 1804 : 23-31, p. 29.

<sup>32</sup> Disponible sur : <http://www.donjuanarchiv.at/seemann/wallishausser/corpus/w1/leihbibliothek1.htm>.

<sup>33</sup> M. Leeflang, G. Luciani & Marie-Françoise Luna : *Mon cher Casanova...*, op.cit. : 48.

correspond à son parcours : ainsi les publications du début des années 1760 correspondent à son séjour à Paris, nous l'avons déjà constaté. La seule publication italienne confirmée est le bouquin *Réflexions sur la propriété d'une courbe algébrique* publié pendant son séjour à Livourne en 1770<sup>34</sup>. Nous pouvons y ajouter également le manuscrit (présumé) écrit pendant son séjour en Bavière (1772) ou les poèmes publiés à titre posthume en Moravie où il a passé la fin de sa vie (après 1780). D'autres textes font preuve de son intention de faire partie des membres respectés de la République des lettres européennes : le manuscrit conservé aux archives de la Société économique de Berne ou le poème pour l'Académie d'Arcadie en Italie. En tout cas, l'aperçu géographique des activités de Lamberg démontre l'étendue de ses activités littéraires et permet de mieux concevoir sa place sur la carte de l'Europe des Lumières qui n'était pas négligeable.

## 5 Écrits marginaux de Lamberg choisis et leur caractéristique

Dans la dernière partie de cet article, nous aborderons plus en détail quelques écrits choisis. Nous les avons choisis pour la diversité de leurs genres et registres, caractéristique de l'œuvre de Lamberg et également de leurs destins compliqués ce qui démontre les défis liés à la recherche sur l'écrivain morave.

### 5.1 *Le Voyage de Nancy au Pont à Mousson*

Le premier fragment, selon l'ordre chronologique, est intitulé *Le Voyage de Nancy au Pont à Mousson* qui représente une sorte de récit de voyage drolatique<sup>35</sup>. La date de son écriture n'est pas certaine mais il est relié au séjour de Lamberg en Lorraine, probablement en 1758. Il s'agit d'un court texte d'une vingtaine de pages qui appartient toutefois aux pièces prosaïques les plus compactes de Lamberg car les écrits de l'aristocrate morave se distinguent par leur structure floue et par de nombreuses digressions. Le manuscrit est conservé aux Archives moraves à Brno mais c'est un texte mystérieux dans le sens que l'on ignore son origine et sa date d'écriture et il ne figure dans aucune bibliographie

<sup>34</sup> Deux exemplaires de cette brochure se trouvent aux universités américaines. Disponible sur : <https://search.worldcat.org/cs/title/16865665> (consulté le 14 octobre 2024).

<sup>35</sup> Archives de Moravie, fonds G 11, 784, fol. 1–24.

de Lamberg<sup>36</sup>. Toutefois, il est probable que l'on doit ce court texte à Lamberg. Il s'avère clair que son auteur connaissait bien le style des romans contemporains et Lamberg, on le sait, était un grand lecteur de la littérature de fiction de son temps<sup>37</sup>. De même, l'incipit du texte (« La passion de voyager est sans contredit la plus digne de l'homme ») correspond aux idées exprimées dans d'autres textes comme dans *Le Canot ou lettres de Mama Blergx* publié en 1782 (« De tous les états de la vie celui de voyageur est le plus éloigné de la tristesse »)<sup>38</sup>. Le style du texte correspond également aux autres livres de Lamberg. Il s'agit d'un texte ironique qui ridiculise, de toute évidence, les romans d'aventure et les romans sentimentaux car il dépeint le trajet d'un jeune Lorrain naïf de Nancy à Pont-à-Mousson, décrit comme un voyage périlleux à travers les mers<sup>39</sup>. En témoigne déjà le début du texte où le narrateur décrit son trajet d'une trentaine de kilomètres par ces termes :

Je suis bien revenu actuellement de mon erreur et de mon ignorance : de mon erreur et de mon ignorance : il ne me fallait rien Moins pour cela que le voyage de long cours d'ou par la grace de Dieu, je suis de retour et dont je donne ici la relation au public : Rien de plus capable d'exciter (sic) les jeunes gens a voyager que la Relation de differens voyageurs, c'est aussi le seul but que je me suis proposé<sup>40</sup>.

Le ton parodique traverse tout le récit : « il ne s'agissait plus que mettre ordre à mes petites affaires, tant spirituelles que temporelles, apres avoir fait

<sup>36</sup> Le manuscrit appartient à la collection des manuscrits de Kaiser-Franz-Museum (aujourd'hui Musée de Moravie) fondé en 1817 mais on ignore si le manuscrit a été trouvé ou acheté et à quelle période.

<sup>37</sup> Voir à ce propos surtout la publication *Correspondance de l'auteur du Mémorial d'un mondain* où Lamberg présente ses réflexions sur la littérature de l'époque et sur son utilité dans l'éducation des jeunes nobles. M. Lamberg : *Correspondance de l'auteur du Mémorial d'un mondain*, Vienne : Trattner, 1781.

<sup>38</sup> M. Lamberg : *Le Canot ou lettres de Mama Blergx*, Vienne, 1782 : 3.

<sup>39</sup> L'hypothèse de l'inspiration directe dans le *Voyage sentimental* de Laurence Sterne n'a pas été prouvée pour le moment mais il est vrai que le texte de Lamberg ressemble en plusieurs aspects à l'œuvre de l'écrivain britannique, non seulement par son thème mais également par son style léger. De plus, Sterne était une des vedettes internationales de la littérature européenne et Lamberg connaissait ses écrits. Cependant il est possible que *Le voyage de Nancy* est antérieur au *Voyage sentimental*.

<sup>40</sup> Archives de Moravie, fonds G 11, 784, fol. 1.

une bonne confession générale ; je fis un testament olographe, que j'écrivis moi-même à tête reposée<sup>41</sup> ». De plus, l'existence de cet écrit permet de compléter le parcours de Lamberg dans sa jeunesse. Il avoue lui-même dans son *Mémorial d'un mondain* qu'il a voyagé en Lorraine en 1757, or il semble que son séjour là était plus long parce que le texte trahit la connaissance de la topographie lorraine assez détaillée, y compris des petites communes dans les environs de Nancy. De plus, Pont-à-Mousson se trouve sur la route principale de la Lorraine au nord, vers les Pays-Bas Autrichiens et il est donc possible que Lamberg lui-même l'ait traversé au cours d'un de ses voyages.

## 5.2 *Encyclopédies de Livourne et d'Yverdon*

Un autre fragment, cette fois-ci « spéculatif » et non confirmé, concerne le projet encyclopédiste. En septembre 1772 Lamberg, séjournant à Landshut en Bavière, écrit à son ami Casanova pour l'informer de son parcours dans les dernières années et il affirme également qu'il a publié « quelques articles dans l'Encyclopédie de Livourne et d'Yverdon sous un monogramme très reconnaissable pour ceux qui me devinent<sup>42</sup> ». Selon cette lettre, Lamberg aurait contribué à deux projets intellectuels majeurs de son époque. Il est vrai que Lamberg séjournait vers 1770 en Toscane et qu'il mentionne dans son *Mémorial d'un mondain* le projet de la publication de l'*Encyclopédie* à Livourne<sup>43</sup>. Or, les chercheurs qui s'intéressaient à l'œuvre de Lamberg n'ont pas identifié les articles écrits par lui<sup>44</sup>. En effet, il n'est pas facile de vérifier les propos de Lamberg : les deux encyclopédies comprennent plusieurs volumes (22 volumes in-folio pour l'Encyclopédie de Livourne, 48 volumes in-quarto pour l'Encyclopédie d'Yverdon), chacun à plusieurs centaines de pages. De plus, Lamberg ne figure pas parmi les auteurs connus de l'*Encyclopédie d'Yverdon* et aucun sigle des auteurs inconnu repertorié par l'Inventaire de l'Encyclopédie d'Yverdon ne semble renvoyer à l'écrivain morave<sup>45</sup>. Nous avons vérifié tous les articles (106) liés aux mathématiques ce qui était la passion de Lamberg, en témoignent ses

<sup>41</sup> Archives de Moravie, fonds G 11, 784, fol. 2.

<sup>42</sup> M. Leeftang, G. Luciani & Marie-Françoise Luna : *Mon cher Casanova...*, *op.cit.* : 44.

<sup>43</sup> M. Lamberg : *Mémorial...*, *op.cit.* : 13.

<sup>44</sup> F. Mars : « Essai d'une bibliographie... », *op.cit.* : 10.

<sup>45</sup> E. Hoffmann : « Encyclopédie d'Yverdon », in : *Dictionnaire historique de la Suisse*. Disponible sur : <https://hls-dhs-dss.ch/fr/articles/044577/2006-03-13/> (consulté le 14 octobre 2024).

écrits (la brochure de Livourne sur l'algèbre), sa correspondance avec Johann Ferdinand Opiz et son influence hypothétique sur la publication de l'ouvrage *Nouvelles récréations physiques et mathématiques* de Guyot, un livre populaire à l'époque<sup>46</sup>. Toutefois, aucun de ces articles ne peut être attribué à Lamberg, certains ne sont pas signés, d'autres ont été écrits par d'autres auteurs. Néanmoins, Lamberg n'avait aucun intérêt à mentir et à prétendre écrire des textes imaginés. De plus, à l'époque donnée (vers 1770), il séjournait pour un certain temps à Livourne, en témoigne son *Mémorial d'un mondain* et un court texte *Réflexions sur la propriété d'une courbe algébrique*, publié effectivement à Livourne en 1770. Il aurait donc pu participer à la réédition de l'*Encyclopédie*. La question de la contribution de Lamberg aux *Encyclopédies* n'est donc pas résolue pour le moment, elle illustre en tout cas les défis liés à la reconstruction de l'œuvre de cet auteur, toujours un peu mystérieux.

### 5.3 *Traité sur le sel alimentaire*

Lamberg participait aux activités des Lumières suisses non seulement au travers de sa contribution présumée à l'*Encyclopédie d'Yverdon* mais également par ses activités liées à la Société économique de Berne dont l'importance et la renommée dépassaient les frontières. Après la publication de la seconde édition du *Mémorial d'un mondain*, et peut-être grâce à cette publication qui l'a rendu célèbre, Lamberg est entré en contact avec Albrecht von Haller, une des vedettes des Lumières européennes, et par son intermédiaire avec tout le groupe intellectuel autour de la Société économique de Berne<sup>47</sup>. Le 15 mars 1777, Lamberg a été nommé membre honoraire de cette société et il a adhéré ainsi à un groupe qui réunit « une élite intellectuelle au profil hétérogène (officiers, médecins, botanistes, avocats, pasteurs...) »<sup>48</sup>. Vers la fin de 1777, Lamberg envoie à la Société « *Abhandlung über das Küchensaltz* », *Traité sur le sel alimentaire*, pour

<sup>46</sup> B. Belhoste : « Récréations et mathématiques... », *op.cit.*

<sup>47</sup> C'était Maximilian Lamberg qui s'est adressé à Haller en novembre 1776 : BB Bern, N Albrecht von Haller 105.33, Lamberg, Maximilian Joseph von : 1. Disponible sur : <https://hallernet.org/data/letter/04572> (consulté le 23 décembre 2024).

<sup>48</sup> V. Robadey : « La Société économique de Berne et l'Encyclopédie économique (1770–1771). De la compilation au transfert de savoirs agronomiques? », in C. Gantet & M. Neumann : *Les échanges savants franco-allemands au XVIII<sup>e</sup> siècle. Transferts, circulations et réseaux*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2019 : 139–156, p. 142.

être publié dans le périodique de la société<sup>49</sup>. Pendant la séance du 27 décembre, ce texte a été soumis à l'examen de l'économiste Niklaus Anton Kirchberger. Pendant la séance de 10 janvier 1778, Kirchberger a donné un avis négatif à la publication de ce traité et il recommande des modifications non spécifiées du texte. Une semaine plus tard, le 17 janvier 1778, le traité est de nouveau envoyé à l'examen, cette fois-ci à un certain *H. Struve*, probablement Henri Struve, médecin à Lausanne. Henri Struve, à son tour, n'a pas approuvé la publication de ce traité en affirmant (selon les archives de la Société) : « Le texte de M. le comte de Lamberg ne contient, à mon avis, rien de nouveau ni d'important, mais beaucoup de choses incomplètes et diverses erreurs<sup>50</sup> ». Lamberg n'a ainsi pas réussi à passer par une sorte de *peer review* avant l'heure. L'existence de ce texte démontre certaines ambitions scientifiques de Lamberg, exprimées également par son affiliation à l'Académie électorale de Munich ou à la Société patriotique de Hesse-Hombourg. *Le traité sur le sel* prouve toutefois les limites de ses capacités : la Société économique de Berne, un corps prestigieux de son temps qui développait l'agronomie et les sciences naturelles refusait de publier ce traité de l'écrivain morave, dont la passion pour les sciences ne changeait rien à son dilettantisme.

#### 5.4 Réflexions sur la liberté de presse

Le Traité est un des rares textes de Lamberg écrit en allemand mais il démontre en même temps qu'il n'était pas un écrivain strictement francophone. Un autre texte, cette fois-ci publié, est *Gedanken über die Preßfreiheit / Réflexions sur la liberté de presse*, qui témoigne de l'engagement public de Lamberg, en accord avec l'esprit des Lumières<sup>51</sup>. En fait, la censure était un grand thème pour Lamberg ce qui n'étonne pas vu que ses écrits publiés avant 1780 se trouvaient sur la liste des œuvres prohibées en Autriche<sup>52</sup>, probablement dû

<sup>49</sup> Le manuscrit est conservé aux archives municipaux de Berne (cote BB BernGA Oek.Ges.46).

<sup>50</sup> « Herrn Grafen von Lamberg Schrift, enthält meinem Urtheil nach nichts neues und nichts wichtiges hingegen viel unvollständiges und verschiedenes falsches. H. Struve. » Note marginale au manuscrit BB BernGA Oek.Ges.46 (14).

<sup>51</sup> Voir à ce propos une étude plus générale de Daniel Roche. D. Roche : *Les Républicains des Lettres. Gens de Culture et Lumières au XVIII<sup>e</sup> Siècle*, Paris : Fayard, 1988.

<sup>52</sup> Plus précisément *Mes fragmens, Vanité de quelques unes de nos connoissances* et tous les trois éditions du *Mémorial d'un mondain*. Voir la liste de la censure autrichienne, disponible sur : <https://zensur.univie.ac.at/> (consulté le 15 octobre 2024).

aux opinions trop libertines de Lamberg. Certaines remarques de Lamberg dans *Le Mémorial d'un mondain* peuvent être considérées comme une critique de l'Eglise catholique, une grave erreur dans un État où la tolérance religieuse (quoique relative) n'a été établie qu'en 1781<sup>53</sup>. Ainsi, Lamberg se plaint de la censure à plusieurs reprises, dans ses écrits (*Lettres critiques*) comme dans sa correspondance privée (avec Johann Ferdinand Opiz). J. F. Opiz lui-même évoque déjà ce texte dans sa première lettre adressée à Lamberg<sup>54</sup>. Dans ce court traité, Lamberg présente au public allemand ses opinions sur la censure<sup>55</sup>. Il l'a fait publier en 1781, dans *Briefwechsel meist historischen und politischen Inhalts* (*Correspondance contenant principalement des questions historiques et politiques*), une sorte de revue coopérative dont les articles étaient assemblés et publiés par August Ludwig Schlözer, historien et linguiste allemand et professeur à Göttingen, alors un des centres indubitables des Lumières scientifiques<sup>56</sup>. Dans ce court texte, Lamberg résume ses expériences et observations sur la censure autrichienne qu'il juge « trop soigneuse » et qu'il critique avec son sens de l'ironie caractéristique : « Je connais un censeur, » affirme Lamberg, « qui a directement interdit un ouvrage sur l'administration publique parce que celui-ci était en contradiction avec la loi de Moïse. Ainsi, le projet de la navigation de Morava n'a pas été achevé parce qu'il contredisait aux régulations valables il y a trois mille ans<sup>57</sup> ». En même temps, Lamberg se présente comme un partisan décisif de la liberté de presse. Or, sa défense de cette liberté n'est pas subversive, bien au contraire, il démontre l'intérêt public de cette mesure.

<sup>53</sup> Au début du *Mémorial*, Lamberg décrit le Cimetière des Anglais à Livourne, à savoir le plus ancien cimetière protestant en Italie et développe l'idée d'y être inhumé : « on n'enfouit que des Protestants, des réprouvés, des Anglois dans ce lieu de défaite. Je suis d'une croyance plus sublime; mais je pensais alors que s'il étoit permis de boire avec un Quaker, d'épouser une Présbytérienne, connivente Clero, que l'on pouvoit fort bien être inhumé près d'un Cadavre qu'amortit la Nature, & qui n'est plus d'aucune secte. » M. Lamberg : *Mémorial...*, *op.cit.* : 5.

<sup>54</sup> Bibliothèque du Musée national de Prague, collection des manuscrits, cote VII E2/XI : 3-4.

<sup>55</sup> Remarquons que la zone « allemande » au XVIII<sup>e</sup> siècle, avant l'établissement des Etats nationaux, incluait également l'Autriche et la future République tchèque.

<sup>56</sup> P.-Y. Beaurepaire : *L'Europe des Lumières*, Paris : Presses universitaires de France, 2014 : 43.

<sup>57</sup> M. Lamberg : « Gedanken über die Preßefreiheit », in : A. L. Schlözer (éd.) : *Briefwechsel meist historischen und politischen Inhalts, Neunter Theil*, Göttingen : Bandenhoekschen Buchhandlung, 1781 : 153-162, p. 155.

### 5.5 Poème pour l'Académie d'Arcadie

Un autre fragment a été écrit la même année que l'article allemand : le poème pour l'Académie d'Arcadie (1782), plus précisément pour sa filiale à Gorizia, sur les terres autrichiennes. Le rôle de Lamberg au sein de cette fameuse académie n'est pas clair mais déjà le fait qu'il en était membre témoigne une fois de plus de son aspiration à pénétrer les réseaux de la République des lettres internationale. Le contenu de ce poème n'est pas connu mais son existence semble attestée. Le secrétaire de cette partie de l'Académie d'Arcadie à Gorizia, Guiseppe Coletti, a écrit à Gioacchino Pizzi, gardien général de cette société : « pendant ce temps, sur la musique pastorale étaient chantés les vers français de notre Silveno, que je joins imprimés<sup>58</sup> ». Selon la liste officielle de l'Académie de l'Arcadie à Gorizia, Silveno Eliconio était le surnom de Lamberg, malheureusement ces vers sont perdus. Il est toutefois possible qu'il s'agissait des vers festifs qui était un genre toujours à la mode à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, utilisé pour les fêtes publiques ou privées partout en Europe. D'ailleurs, un autre texte de cette période démontre que Lamberg composait des vers d'occasion : quelques années plus tard, il a contribué par un poème à l'œuvre collective dédiée à son ami, un autre aventurier et poète Louis Boisson de Quency (1754–1814)<sup>59</sup>.

### 5.6 Textes posthumes

Enfin, mentionnons encore des textes qui auraient pu dire beaucoup sur Lamberg et sur ses contacts sauf qu'ils sont peut-être perdus à jamais. La nécrologie de Lamberg, publiée dans le journal *Intelligenzblatt der Allgemeinen Literatur-Zeitung* le 23 mars 1793, donc huit mois après le décès de l'écrivain, mentionne trois parties majeures de ses écrits non publiés : sa propre biographie rédigée en français, le recueil de ses notes et observations sur les différents thèmes scientifiques rassemblées depuis trente ans et le recueil des lettres de Lamberg et de ses amis, intellectuels et écrivains en France et en Allemagne<sup>60</sup>. Le même article ajoute que les écrits de Max Lamberg se trouvent en possession de son frère, Léopold. L'auteur de cet article était Johann Hanke, intellectuel

<sup>58</sup> Biblioteca angelica Roma, archives de l'Académie d'Aracadie, manuscrit 39, f. 261r–262v.

<sup>59</sup> *Componimenti poetici in occasione delle felicissime nozze del Nobil Signor Cavaliere Luigi Boisson de Quency*, Venise, 1788 : 90–91.

<sup>60</sup> *Intelligenzblatt...*, *op.cit.* : 194.

morave, bibliothécaire à Olomouc et ancien franc-maçon qui était également membre de la filiale de la Société patriotique de Hesse-Hombourg, fondée dans les années 1780 par Lamberg<sup>61</sup>. Il connaissait donc le comte et ses écrits et ils peuvent se croiser pendant les séjours réguliers de Lamberg à Olomouc, chez l'archevêque de cette ville<sup>62</sup>. Il s'agit donc d'un témoin plutôt fiable. Or, le destin des manuscrits n'est pas connu : la nécrologie a exprimé l'espoir que le frère de Lamberg publierait ces écrits. Cette publication n'a jamais eu lieu comme il découle de la correspondance de deux amis intimes de Lamberg, Johann Ferdinand Opiz et Giacomo Casanova. Opiz, fonctionnaire impérial et intellectuel passionné, a écrit à Casanova le 9 septembre 1793 pour l'informer du projet de la publication des œuvres posthumes de Lamberg, conçu par Carl Eugène, le fils du comte défunt<sup>63</sup>. Casanova se montre sceptique par rapport à cette publication envisagée et répond à Opiz le 4 septembre 1793 que

pour ce qui regarde les « œuvres posthumes du comte Lamberg » je Vous annonce qu'elles ne verront jamais le jour, car on ne trouvera jamais le jour, car on ne trouvera jamais un libraire, qui veuille les imprimer à ses frais, et encore moins les acheter. C'est moi qui les ferois imprimer à mes depens si j'étois riche<sup>64</sup>.

Or, Casanova, à bout de forces et vivant en « exile » à Dux, aux frais du comte Waldstein, n'avait ni l'énergie ni les ressources pour réaliser ce projet. Les écrits sont ainsi restés chez Leopold Lamberg et nous ne savons rien de leur destin vu que les archives personnelles de cette branche familiale de Lamberg n'ont probablement pas été conservées. Si la nécrologie de Lamberg, écrit par un autre intellectuel morave Cerroni et publié en 1804 dans *Taschenbuch für Mähren* répète l'information sur les manuscrits non publiés, c'est qu'il reprend de toute évidence l'article de Hanke.

<sup>61</sup> C. Wurzbach : *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich* 7, Wien : Kaiserlich-königliche Hof- und Staatsdruckerei, 1861 : 316–318.

<sup>62</sup> Les séjours de Lamberg chez l'archevêque Colloredo-Waldsee à Olomouc et à Kroměříž sont attestés grâce à ses lettres à Casanova et à Opiz.

<sup>63</sup> G. Casanova : *Correspondance...*, *op.cit.* : 147.

<sup>64</sup> *Ibid.* : 153

## 6 Conclusion : fragments inutiles ou bouts de mosaïque ?

Pour terminer cet article, revenons à une question plus générale : quel rôle revient aux fragments et résidus dans la littérature et particulièrement dans l'histoire littéraire ? Le cas de Maximilian Lamberg démontre leur rôle essentiel dans la reconstruction de l'œuvre littéraire de cet écrivain et aventurier. L'analyse de ses textes marginaux et même la recherche des traces de ses textes perdus permet de mieux situer l'auteur sur la carte de la République des lettres de l'époque et de vérifier ou approfondir nos connaissances antérieures. Il est donc possible de mieux répertorier les activités littéraires et intellectuelles de Lamberg à travers l'Europe des Lumières. Par exemple, le traité envoyé à Berne et l'essai sur la liberté de presse publié à Göttingen démontrent clairement l'adhésion de Lamberg aux réseaux intellectuels éminents de son époque malgré le cas du texte sur le sel alimentaire, où les ambitions scientifiques de l'écrivain morave n'ont pas été appréciées par ses collègues suisses. La plongée dans les fragments de Lamberg a également démontré que l'échelle de genres et de registres de Lamberg est beaucoup plus large que supposé : son œuvre comprend également des récits de voyage parodiques, des vers occasionnels en français et en allemand, des défenses ardues de la liberté de presse. Ainsi, il est possible de dresser une image plus complexe (ou plus complète) de cet homme de lettres, aventurier et mondain curieux et nous ne pouvons que regretter qu'une partie non négligeable de sources sur Lamberg soit perdue, peut-être à jamais. Toutefois, nous considérons les conclusions de cet article comme provisoires. La recherche sur Lamberg et ainsi sur la République des lettres de l'époque des Lumières continue et elle s'enrichit toujours par des nouvelles sources et des nouveaux textes passionnants et dignes d'attention des historiens.

## Bibliographie

### Sources manuscrites

Archives de Moravie, fonds B 4, livre n. 215.

Archives de Moravie, fonds G 11, 784, fol. 1–24.

Biblioteca angelica Roma, archives de l'Académie d'Arcadie, manuscrit 39, f. 261r–262v.

- Bibliothèque de la Bourgeoisie de Berne, N. Albrecht von Haller 105.33, Lamberg, Maximilian Joseph von : 1.  
 Bibliothèque de la Bourgeoisie de Berne, BernGA Oek.Ges.46.  
 Bibliothèque du Musée national de Prague, collection des manuscrits, cote VII E2/I.  
 Bibliothèque du Musée national de Prague, collection des manuscrits, cote VII E2/XI.  
 Bibliothèque nationale de France, ms. fr. 21994, n° 855.

### **Imprimés**

- Beaurepaire, P.-Y. (2014) : *L'Europe des Lumières*. Paris : Presses universitaires de France.  
 Belhoste, B. (2014) : Récréations et mathématiques mondaines au XVIII<sup>e</sup> siècle : le cas de Guyot. *Historia Mathematica* 41 : 490–505. <https://doi.org/10.1016/j.hm.2014.06.006>  
*Bücherverzeichnis der Leihbibliothek der Wallishausserschen Buchhandlung* (1789). Wien, disponible sur : <http://www.donjuanarchiv.at/seemann/wallishausser/corpus/w1/leihbibliothek1.htm>.  
 Casanova, G. (1913) : *Correspondance avec J. F. Opiz, Tome premier*. Leipzig : K. Wolff.  
 Casanova, G. (2013) : *Histoire de ma vie III*. Paris : Gallimard.  
 Cerman, I. (2013) : J'écris par lambeaux. Der literarische Stil des Grafen von Lamberg. In : G. Asch, V. Bůžek & V. Trugenberger (éds.) *Adel in Südwestdeutschland und Böhmen 1450–1850*. Stuttgart : Kohlhammer. 165–170.  
*Componimenti poetici in occasione delle felicissime nozze del Nobil Signor Cavaliere Luigi Boisson de Quency* (1788). Venise.  
 Hawlik, E. (éd.) (1804) : *Taschenbuch für Mähren auf das Jahre 1804*. Brno : Franz Karl Siedler.  
 Hoffmann, E. (2006) : Encyclopédie d'Yverdon. In : *Dictionnaire historique de la Suisse*. Disponible sur : <https://hls-dhs-dss.ch/fr/articles/044577/2006-03-13/>  
*Intelligenzblatt der Allgemeinen Literatur-Zeitung vom Jahre 1793*. Iéna.  
 Lamberg, M. (1758) : *Mes fragmens*. Paris.  
 Lamberg, M. (1776) : *Mémorial d'un mondain, Tome premier*. Londres.  
 Lamberg, M. (1781) : *Correspondance de l'auteur du Mémorial d'un mondain*. Vienne : Trattner.

- Lamberg, M. (1781) : Gedanken über die PreßeFreiheit. In : A. L. Schlözer (éd.) *Briefwechsel meist historischen und politischen Inhalts, Neunter Theil*, Göttingen : Bandenhoekschen Buchhandlung. 153–162.
- Lamberg, M. (1782) : *Le Canot ou lettres de Mama Blergx*. Vienne.
- Leeflang, M., G. Luciani & M.-F. Luna (éds.) (2008) : *Mon cher Casanova... Lettres du comte Maximilien Lamberg et de Pietro Zaguri, praticien de Venise à Giacomo Casanova*. Paris : Honoré Champion.
- Mars, F. (1965) : Essai d'une bibliographie de Max. Lamberg. *Casanova gleanings, revue internationale d'études casanoviennes et dix-huitièmistes* 8 : 8–15.
- Mars, F. (1973) : Essai d'une bibliographie de Max. Lamberg, addenda & corrigenda à VIII, 1965. *Casanova gleanings, revue international d'études casanoviennes et dix-huitiemistes* 16 : 12–13.
- Maynial, E. (1965) : Une amitié de C. : le comte Maximilien Lamberg. *Casanova gleanings, revue internationale d'études casanoviennes et dix-huitièmistes* 8 : 1–8.
- Michaud, C. (1980) : Lumières, franc-maçonnerie et politique dans les Etats des Habsbourg : les correspondants du comte Fekete. *Dix-huitième siècle* 12 : 327–379. <https://doi.org/10.3406/dhs.1980.1288>
- Robadey, V. (2019) : La Société économique de Berne et l'Encyclopédie économique (1770–1771). De la compilation au transfert de savoirs agronomiques ? In : C. Gantet & M. Neumann (éds.) *Les échanges savants franco-allemands au XVIII<sup>e</sup> siècle. Transferts, circulations et réseaux*. Rennes : Presses universitaires de Rennes. 139–156. <https://doi.org/10.4000/books.pur.175876>.
- Roche, D. (1988) : *Les Républicains des Lettres. Gens de Culture et Lumières au XVIII<sup>e</sup> Siècle*. Paris : Fayard.
- Roth, S. (1980) : *Les Aventuriers au XVIII<sup>e</sup> siècle*. Paris : éditions Galilée.
- Wurzbach, C. (1861) : *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich* 7. Wien : Kaiserlich-königliche Hof- und Staatsdruckerei.

Date de publication / de création	Titre	Lieu de publication / création / conservation	Langue	Imprimé / manuscrit	Existence confirmée
Après 1758	<i>Voyage de Nancy au Pont à Mousson</i>	Lorraine? / Brno (Moravie)	Français	Manuscrit	OUI
1765	<i>Vanité de quelques unes de nos connoissances</i>	Paris	Français	Imprimé	OUI
1766	<i>Table de quelques matières intéressantes de littérature</i>	Paris	Français	Imprimé	OUI
1770	<i>Réflexions sur la propriété d'une courbe algébrique : dont les contours marqueroient les traits d'un visage connu et pensées sur une méthode de voir par les narines a l'usage de ceux qui ne voyent pas par les yeux</i>	Livourne	Français	Imprimé	OUI
Vers 1770	Brochure cryptée écrite en chiffres	Inconnu	?	Imprimé	NON
1770–1773	Articles dans l' <i>Encyclopédie</i> (édition de Livourne) et dans l' <i>Encyclopédie d'Yverdon</i>	Livourne, Yverdon (Suisse)	Français	Imprimé	NON
1772	<i>Lettres de Hassan Effendi à ses femmes</i>	Landshut (Allemagne)	Français	Manuscrit	NON
1777	<i>Abhandlung über das Küchensaltz/Traité sur le sel alimentaire</i>	Berne (Suisse)	Allemand	Manuscrit	OUI
1781	<i>Gedanken über die Preßefreiheit / Réflexions sur la liberté de presse</i>	Göttingen (Allemagne)	Allemand	Imprimé	OUI
1782	Poème pour l'Académie d'Arcadie	Gorizia (Italie)	Français	Imprimé	NON
1788	Poème à l'honneur de Boisson de Quency dans le recueil <i>Componimenti poetici in occasione delle felicissime nozze del nobil signor caualiere Luigi Boisson de Quency...</i>	Venise	Français	Imprimé	OUI
1788–1789	<i>Monatliche Korrespondenz aus den europäischen Geheimniß-Inseln</i>	Vienne	Allemand	Imprimé	NON

Date de publication / de création	Titre	Lieu de publication / création / conservation	Langue	Imprimé / manuscrit	Existence confirmée
1802	<i>Fragments Xenokrat/Fragment de Xenokrate</i> (publication posthume, <i>Taschenbuch für Mähren</i> )	Brno	Allemand	Imprimé	OUI
1802–1804	<i>Poèmes patriotiques</i> (publication posthume, <i>Taschenbuch für Mähren</i> )	Brno	Allemand	Imprimé	OUI
Avant 1792	Biographie de Max Lamberg, « Portefeuille », Recueil de correspondance	Brno	Français	Manuscrit	NON

## Des fragments de savoirs à la construction de la pensée dans l'essai : le cas des Céphalophores de Sylvie Germain<sup>1</sup>

*Silvia Rybárová*  
*Académie slovaque des sciences*  
*silvia.rybarova@savba.sk*

**Abstract:** The essay as a literary genre represents reflective writing, generally consisting of fragments that provide a partial and subjective view of philosophical thoughts or literary texts. Compared to other literary forms and genres, it allows human life to be expressed in a specific way. Sylvie Germain deals in her writings with metaphysical questions and often does so deploying fragments of literary works, biblical images or poetry. Such fragmentary cultural references provide stimuli and starting points for her thinking, allowing not only for reviving source texts but also for producing new meanings. Hence, it could be argued that the author wilfully employs discontinuity as an essential practice for expressing her vision of the world. The study aims to draw out the discontinuous character of the essay through *Céphalophores* (1997), one of her first collections of essays.

**Keywords:** essay, knowledge, subjectivity, discontinuity, reflection

**Résumé :** L'essai en tant que genre littéraire représente l'écriture de réflexion constituée en général de fragments qui donnent une image partielle et subjective de la pensée philosophique ou d'un texte littéraire. En comparaison avec d'autres formes littéraires, il permet d'exprimer la vie humaine d'une manière spécifique. Sylvie Germain traite dans ses romans et essais des questions métaphysiques à partir de bribes d'œuvres littéraires, d'images bibliques ou de voix poétiques. Ces références culturelles indiquent des repères et des points de départ de sa réflexion qui est susceptible non seulement de faire revivre des textes sources mais aussi d'en produire de nouveaux sens. D'où la discontinuité qui apparaît chez l'écrivaine comme pratique souhaitée, voire indispensable pour exprimer sa vision du monde. Cette étude se propose de retracer le caractère inachevé de l'essai à travers *Céphalophores* (1997), l'essai de la première période de son œuvre.

**Mots-clés :** essai, savoir, subjectivité, discontinu, réflexion

<sup>1</sup>This work was supported by the Slovak Research and Development Agency under the Contract no. APPV-21-0198.

L'essai est un genre qui suscite l'intérêt constant des spécialistes de la littérature, ainsi que des auteurs et lecteurs. Le genre a le potentiel d'exprimer tout ce qui résonne dans la vie humaine d'une manière qui n'est possible dans aucun autre type d'écriture. C'est pourquoi de nombreux poètes et romanciers se consacrent à l'écriture d'essais parallèlement à leur travail poétique ou romanesque. Ceci est vrai aussi de Sylvie Germain, philosophe de formation et ancienne étudiante d'Emmanuel Levinas, dont les essais apparaissent en même temps que ses romans. Dans ses écrits, les voix de temps, de cultures et de domaines différents résonnent, se couvrent, se font écho. La romancière et essayiste se nourrit souvent d'images bibliques, de paroles poétiques, de pensées philosophiques. Son écriture est ainsi semblable à la vie dont l'écrivaine affirme être « pétri[e] de traces, de résonances, parsemée de fragments d'autres vies, de bris de témoignages, traversée de reflets »<sup>2</sup>. Depuis ses premiers essais publiés dans les années 1990 – *Vermeer & Sylvie Germain* (1993, paru plus tard sous le titre *Patience et songe de lumière : Vermeer*), *Les Échos du silence* (1996), *Céphalophores* (1997), *Bohuslav Reynek à Petrkov* (1998) – jusqu'aux plus récents – *Mourir un peu* (2000), *Couleurs de l'Invisible* (2002), *Les Personnages* (2004), *Quatre actes de présence* (2011) et *Rendez-vous nomades* (2012) – l'auteure ne cesse de se poser les mêmes questions métaphysiques et spirituelles qu'elle explore dans ses œuvres fictionnelles. Comment expliquer ce recours à l'essai ? Se peut-il que celui-ci soit plus propice à exprimer sa pensée ? Quelles traces et résonances procure-t-il ? Bien évidemment, il est question ici des échos de multiples rencontres et lectures, surtout littéraires et philosophiques, qui servent à Germain de repères et de points de départ de son écriture. En effet, cet espace de parole particulier privilégiant le discontinu correspond bien à la pensée vagabonde de l'écrivaine, lui permettant de se poser des questions qui la taraudent sans devoir chercher de réponse.

Le présent article se donne ainsi pour objectif de s'interroger sur l'essai germanien à partir de quelques observations théoriques consacrées au genre. À travers *Céphalophores*, essai de la première période de création de Sylvie Germain, nous nous proposons d'explorer son caractère inachevé pour voir de quelle manière il est susceptible de dévoiler la vision particulière du monde.

<sup>2</sup> S. Germain : *Céphalophores*, Paris : Gallimard, 1997 : 26.

### L'essai – un « discours d'idées » subjectif?

L'essai est souvent désigné comme un genre hybride et multiforme qui se caractérise par le contenu objectif et l'approche subjective, par la « liberté d'écriture et de composition » ainsi que par « une propension à l'autoréflexivité »<sup>3</sup>; d'autres théoriciens le voient comme « un discours critique qui a son point de départ dans le réel et qui entend prouver la légitimité de son signifié par la force de son signifiant »<sup>4</sup>. Pratiqué depuis le XVI<sup>e</sup> siècle, à commencer par Michel de Montaigne, l'essai, ce « genre flou par définition est généralement un texte servant différents buts, critique, esthétique, autobiographique »<sup>5</sup>, comme l'indique Mariska Koopman-Thurlings dans sa publication consacrée à l'essai germanien. Malgré la diversité des pratiques qui empêche toute définition univoque, l'essai semble reposer sur le rapport entre « une pensée introspective et un travail cognitif »<sup>6</sup>, comme le suggère Pascal Riendeau dans son article au titre éloquent : « La rencontre du savoir et du soi dans l'essai ». Cette conception de l'essai est aussi partagée par Dana Slančová qui le décrit comme une synthèse d'un savoir original et d'une approche fondée sur les valeurs et les émotions<sup>7</sup>. En tant qu'essayiste soucieux de la vérité des faits présentés<sup>8</sup>, il n'imagine pas les choses inexistantes et prend pour objet ce qui existe déjà, selon Georg Lukács<sup>9</sup>. Fondant en général sa pratique sur la connaissance rationnelle et scientifique<sup>10</sup>, comme l'affirme Slančová, les essayistes ont recours à l'argumentation, qui est avec la subjectivité l'un des principes fondamentaux de l'essai, selon Riendeau<sup>11</sup>.

<sup>3</sup> R. Lancrey-Javal, J. Vassevière, M. Vassevière & L. Vigier : *Manuel d'analyse des textes. Histoire littéraire et poétique des genres*, Paris : Armand Colin, 2018 : 195–227, p. 197.

<sup>4</sup> F. Belle-Ilse Létourneau : « L'Essai littéraire : un inconnu à plusieurs visages... », *Études littéraires* 5(1), 1972 : 47–57, p. 49.

<sup>5</sup> M. Koopman-Thurlings : « Les essais, un espace transgénérique – Introduction », in : M. Koopman-Thurlings (éd.) : *Sylvie Germain : Les Essais. Un Espace transgénérique*, Amsterdam/New York : Rodopi, 2011 : 9–13, p. 9.

<sup>6</sup> P. Riendeau : « La rencontre du savoir et du soi dans l'essai », *Études littéraires* 37(1), 2005 : 91–103, p. 93.

<sup>7</sup> D. Slančová : « Osobitosti eseje ako žánru », *Kultúra slova* 16(6), 1982 : 204–207, p. 205.

<sup>8</sup> J. L. Gómez-Martínez : *Teoría eseje (Esej ako literárny žáner, štúdium jej vlastností)*, trad. P. Šišmišová, Bratislava : Archa, [1981]1996 : 80. Voir aussi T. W. Adorno : « Esej ako forma », trad. M. M. Dedinský, *Romboid* 5(1), [1958]1970 : 34–42, p. 35.

<sup>9</sup> G. Lukács : « Nature et forme de l'essai », *Études littéraires* 5(1), [1911]1972 : 91–114, p. 104.

<sup>10</sup> D. Slančová : « Osobitosti... », *op.cit.* : 205.

<sup>11</sup> P. Riendeau : « La rencontre... », *op.cit.* : 92.

L'argumentation consiste à soutenir une opinion et à persuader, elle fait appel au raisonnement, à l'esprit critique et à la réflexion du destinataire. Aidé par des arguments, souvent tirés des divers domaines scientifiques, l'essayiste cherche à communiquer une idée par des moyens esthétiques qui ont la force de faire réfléchir et d'émouvoir. Les arguments sont en plus soutenus par des exemples (des citations entre autres), consignés souvent dans les notes bibliographiques et les références, ce qu'on ne trouve pas dans d'autres formes littéraires. Or, c'est une perspective subjective, personnelle des choses représentées qui est mise en avant par rapport à l'essai. Ainsi, José Luis Gómez-Martínez constate que le véritable sujet de l'essai ne représente pas les faits abordés, mais le point de vue de l'auteur, la manière dont il les perçoit et les présente<sup>12</sup>. Ce regard individuel et individualisant de l'essayiste, qui est inséparable de l'essai lui-même, se caractérise par un libre choix de procédés esthétiques, voire par une visée ludique<sup>13</sup>. Cette liberté formelle et intellectuelle de l'essayiste explique d'une certaine manière l'hétérogénéité de l'essai.

### L'esthétique de l'inachèvement

Se situant entre littérature (par le recours à la liberté de pensée et d'expression, la subjectivité, la rêverie) et science<sup>14</sup>, l'essai en tant que « discours d'idées sans être un discours *savant* (ou scientifique) [...] navigue », pour reprendre les mots de Riendeau, « entre deux continents, sans jamais pouvoir s'établir sur l'une ou l'autre des deux rives »<sup>15</sup>. Ce chercheur québécois en littérature désigne l'écriture de l'essai par le terme métaphorique de « dérive »<sup>16</sup>, indiquant par là le mouvement de la pensée, résistante à l'identification avec un genre littéraire, même si Riendeau voit dans l'essai un espace propice à

<sup>12</sup> *Ibid.* : 81.

<sup>13</sup> C'est ce que constate par exemple T. W. Adorno : « Au lieu de produire des résultats scientifiques ou de créer de l'art, ses efforts mêmes reflètent le loisir propre à l'enfance, qui n'a aucun scrupule à s'enflammer pour ce que les autres ont fait avant elle. » (« Avšak esej si nechce dať predpísať svoj rezort. Miesto toho, aby vedecky niečo vykonala alebo umelecky voľačo vytvorila, odzrkadľuje jej úsilie detinskú voľnosť, takže sa bez škrupulí zapaluje na tom, čo už iní urobili »). « Ešej ako forma », *op.cit.* : 35.

<sup>14</sup> La différence des approches est suggérée aussi par F. Belle-Ilse Létourneau : « [l]e *savant* constate et prouve, le littéraire regarde et interprète ». « L'Essai littéraire... », *op.cit.* : 51.

<sup>15</sup> P. Riendeau : « La rencontre... », *op.cit.* : 92.

<sup>16</sup> *Idem.*

l'exploration de la matière autobiographique, et le rapproche donc de la fiction, de l'autobiographie et de l'autofiction. En tant qu'ouvrage qui développe une réflexion (par exemple le traité, le discours, etc.), l'essai est souvent considéré comme un genre argumentatif. Mais, selon Riendeau, l'essayiste ne se sert que librement des procédés de l'argumentation, sans les appliquer rigoureusement, véritablement<sup>17</sup>. Tout en citant Pierre Glaudes, historien français de la littérature, qui insiste sur le caractère fragmentaire de l'essai, Riendeau suggère en quoi la force de l'argumentation peut se voir affaiblie dans l'essai. Glaudes constate en effet que « l'écriture de l'essai [...] se refuse à la linéarité des discours persuasifs canoniques et aux structures dialectiques fermées, pour privilégier une esthétique de la fragmentation, des disparates et de la rupture, dans laquelle la déconstruction des arguments l'emporte sur l'affirmation d'une doctrine »<sup>18</sup>. À ce sujet Bruno Blanckeman indique lui aussi le caractère hybride et indéterminé de l'essai lorsqu'il constate que « [l]'essai constitue la forme déambulatoire par excellence, [...] circulant en étrangère d'une catégorie littéraire à l'autre et assimilant en passagère les codes de chacune. [...] l'essai relève de l'intergenre, tour à tour fiction, poésie, biographie, et de l'interdiscipline, tout à la fois texte de création, analyse critique, spéculation philosophique [...] »<sup>19</sup>. L'essai est donc désigné comme un espace transgénérique<sup>20</sup>.

Le fait que l'essai ne vise pas à épuiser le sujet traité était à l'origine de sa dépréciation par les critiques, selon Gómez-Martínez. Il a donc été désigné comme un fragment, comme la première tentative de saisir le problème<sup>21</sup>. Ceci n'est pas sans rappeler les observations de Lukács sur la nature et la forme de l'essai dans son article décisif à bien des égards<sup>22</sup>. Ce théoricien appréhende le caractère fragmentaire de l'essai justement dans le sens où ce terme implique une tentative ou une expérimentation, le distinguant ainsi des accomplissements des sciences<sup>23</sup>. Mais Lukács attribue à l'essai aussi « une valeur et une existence propres » et le définit comme « une forme d'art, une mise en forme totale et

<sup>17</sup> *Ibid.* : 98.

<sup>18</sup> *Ibid.* : 97. Voir aussi P. Glaudes : « Introduction », in : P. Glaudes (éd.) : *L'essai : métamorphoses d'un genre*, Toulouse : Presses universitaires du Mirail, 2002 : i-xxvi.

<sup>19</sup> B. Blanckeman : « Sylvie Germain essayiste : quand la pensée déambule (étude de *Céphalophores*) », in : M. Koopman-Thurlings (éd.) : *Sylvie Germain : Les Essais, op.cit.* : 15.

<sup>20</sup> M. Koopman-Thurlings : « Les essais, un espace... », *op.cit.* : 13.

<sup>21</sup> J. L. Gómez-Martínez : *Teoría eseje...*, *op.cit.* : 28.

<sup>22</sup> G. Lukács : « Nature et forme de l'essai », *op.cit.*

<sup>23</sup> *Ibid.* : 112.

autonome d'une vie complète et autonome »<sup>24</sup>, justifiant ainsi la légitimité du genre.

Même si aujourd'hui l'échange ne se fait plus autant entre la littérature et la science, comme l'affirme Marielle Macé citée par Catherine Rannoux au sujet de l'essai contemporain, « mais au sein de la littérature elle-même entre les formes dictionnelles (qui ne renoncent pas à un projet de savoir) et les formes fictionnelles, entre la mémoire culturelle et les forces de projection du roman »<sup>25</sup>, la discontinuité reste un élément constitutif de l'essai<sup>26</sup>. La digression, loin d'être perçue négativement, représente, selon Riendeau, « le concept de raisonnement lacunaire (ou inachevé) qui fournit à l'essai un mode d'énonciation qui lui est propre, et qui se trouve dans cette entreprise de réflexion sur un objet où sont suscitées davantage de questions que de réponses »<sup>27</sup>. Suivant cette logique, la lacune dans l'essai est même sollicitée, étant « une stratégie énonciative et rhétorique qui participe de la réflexion essayistique et non pas une faiblesse argumentative »<sup>28</sup>.

Une telle perception de l'essai fondée sur l'écriture / la réflexion par essence inachevée est aussi sous-entendue et mise en œuvre par Sylvie Germain. Dans ses essais, des discours hétérogènes (poème, lettre, récit) et des échos de voix dispersés, apparemment éloignés dans le temps et l'espace, sont recyclés et réunis en vue de former, par la force de l'imaginaire de l'écrivaine, des images et des histoires<sup>29</sup>. Mais celles-ci ne sont pas développées d'une manière cohérente et fluide ; la pensée du sujet réfléchissant se déploie plutôt en tous sens et s'égaré « à sauts et à gambades »<sup>30</sup>, pour reprendre la formule de Michel de Montaigne, tout en se donnant la liberté et la joie de procéder à son gré. D'où, l'insistance presque obsessionnelle sur certaines images et les « pérégrinations d'un

<sup>24</sup> *Ibid.* : 114.

<sup>25</sup> C. Rannoux : « Le bruissement des discours : *Les Personnages, Grande Nuit de Toussaint, Céphalophores* de Sylvie Germain », in : M. Koopman-Thurlings (éd.) : *Sylvie Germain : Les Essais*, *op.cit.* : 71. Voir aussi M. Macé : *Le Temps de l'essai. Histoire d'un genre en France au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris : Belin, 2006 : 282–283.

<sup>26</sup> Adorno affirme en effet que « [l]a discontinuité est essentielle à l'essai » (« Diskontinuita je pre esej podstatná »). « Esej ako forma », *op.cit.* : 39.

<sup>27</sup> P. Riendeau : « La rencontre... », *op.cit.* : 98.

<sup>28</sup> *Idem.*

<sup>29</sup> D. Viart appelle de tels écrits « essais-fictions ». Voir D. Viart : « Essais-Fictions : les biographies (ré)inventées », in : M. Dambre & M. Gosselin-Noat (éds.) : *L'Éclatement des genres au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001 : 331–345, p. 338.

<sup>30</sup> M. Montaigne : *Essais*, III, 9, éd. Pierre Villey, Paris : PUF, 2004 : 994.

texte à l'autre »<sup>31</sup>. A ce sujet Sylvie Ducas constate que l'essai (germanien) « ne conclut pas, il est ce mouvement et ce passage, la forme parfaite de [la] quête tâtonnante [...] », ce qu'elle explique par la « nécessité d'un creusement du sens et d'un effort d'élucidation »<sup>32</sup>. Or, quelle est la place du discontinu dans cette quête du sens ainsi recherché par l'écrivaine ?

### **Le savoir au service de la pensée contemplative**

Dans *Céphalophores*, l'auteure a recours à de nombreux fragments de textes, à commencer par ceux représentant les céphalophores<sup>33</sup> – personnages décapités et / ou porteurs de tête au sens propre et métaphorique du terme, qui sont autant les figures de la mythologie grecque (Orphée) que les prophètes et les saints martyrs (David, Jean le Baptiste, saint Denys). Stimulée par l'élan narratif, Germain reconstruit en cinq chapitres les histoires des céphalophores tout en convoquant un large éventail de connaissances du domaine des arts et de la culture. Ainsi, au fil des pages circulent et s'accumulent, tantôt par citation en exergue de chapitres ou directement dans le texte, tantôt par l'évocation, des passages de la Bible, d'œuvres littéraires (*Hamlet* de William Shakespeare, les poèmes de Georg Trakl, de René Char ou de Gunnar Ekelöf, etc.), d'ouvrages, par exemple hagiographiques (*La Légende dorée* de Jacques de Voragine), ainsi que des références à des tableaux (*Sainte Véronique avec le suaire de Jésus* de Dirck de Quade van Ravesteyn, *Vertumne* de Guiseppe Arcimboldo) ou à des figures importantes de l'Histoire (Hérodes Antipas, Luther, Rodolphe II, Tycho Brahé, etc.). En tant que porteurs de savoirs culturels, ces « fragments » ne sont pas simplement mentionnés dans le texte, mais servent d'une matière à réflexion ; ils sont voués à être réactualisés et repensés dans un autre contexte. C'est ainsi que l'incipit d'*Hamlet* de Shakespeare suscite la réflexion de l'écrivaine : alors que par la question « Qui va là ? / Who's there ? », introduite au début des *Céphalophores*, Germain s'interroge sur l'origine de l'acte créateur (« Qui va là ? [...] d'où provient au juste l'initiative : de l'auteur, ou des figures

<sup>31</sup> S. Ducas : « « Prose pensive » et pensée nomade : se dire sans parler de soi », in : M. Koopman-Thurlings (éd.) : *Sylvie Germain : Les Essais, op.cit.* : 40.

<sup>32</sup> *Idem.*

<sup>33</sup> Le mot « céphalophore » ne figure pas dans le dictionnaire mais s'emploie en référence au christianisme pour désigner « un saint portant sa tête après décapitation ou celle d'un autre saint décapité ». Voir <https://www.lalanguefrancaise.com/dictionnaire/definition/cephalophore>.

qu'il met en forme, en situation, en scène? »<sup>34</sup>), l'évocation de la figure du fossoyeur, personnage secondaire de la tragédie de Shakespeare que rencontre Hamlet, ouvre implicitement une parenthèse sur le travail de l'artiste (« Le fossoyeur souffleur de mots, de souvenirs, qui ranime les voix de celles et ceux qui se sont tus en exhaussant leurs crânes hors de la glaise »<sup>35</sup>). Le fragment de l'œuvre shakespearienne permet à l'écrivaine de s'interroger sur la fabrique de l'imaginaire<sup>36</sup>, mais aussi d'introduire dans *Céphalophores* les motifs de la tête coupée (crâne) et de la partance (« Qui va là? »), qui sont ultérieurement repris dans les autres textes de l'essai. La figure du fossoyeur, apparemment sans importance pour l'histoire des céphalophores, a en fait une signification importante; en tant que double de l'écrivain (de l'essayiste), elle annonce une stratégie d'écriture consistant à « creuser » le sens (des textes, du monde). En évoquant l'histoire biblique du combat de David « le petit céphalophore »<sup>37</sup> contre Goliath ou la décollation de Jean le Baptiste à la demande de Salomé, cette « céphalophore infantile, délicieuse et imbécile »<sup>38</sup>, dans le chapitre III, Germain non seulement reconstruit les histoires bibliques, mais s'arrête aussi sur d'autres personnages (Saül, Goliath, Salomé, etc.) et sur certains détails (la tête découpée de Jean, la bouche de Salomé, etc.) pour construire, entre autres, des hypothèses sur les non-dits de la Bible. Ces dérives d'ordre poétique insérées dans la narration stimulent d'autres réflexions, par exemple sur le crime (« Tout crime en vérité s'accomplit toujours contre l'Esprit »<sup>39</sup>) ou l'amour (l'impulsion vient de l'histoire de saint Denys et de la locution verbale « perdre la tête »). Même si, selon Ducas, l'ensemble du livre se donne à lire comme un « inventaire érudit des céphalophores et décollations les plus célèbres de l'Histoire, des mythes et des fables de la Bible »<sup>40</sup>, il ne s'agit pas pour Germain d'exposer la culture acquise, de « consolider un texte »<sup>41</sup>, comme elle le dit

<sup>34</sup> S. Germain : *Céphalophores*, *op.cit.* : 13.

<sup>35</sup> *Ibid.* : 19.

<sup>36</sup> X. Houssin : Sylvie Germain. Entretien avec Xavier Houssin. *Écrire, écrire, pourquoi? Sylvie Germain*, Éditions de la Bibliothèque publique d'information, 2010. <https://doi.org/10.4000/book.s.bibpompidou.1161>.

<sup>37</sup> S. Germain : *Céphalophores*, *op.cit.* : 85.

<sup>38</sup> *Ibid.* : 103.

<sup>39</sup> *Ibid.* : 102.

<sup>40</sup> S. Ducas : « « Prose pensive » et pensée nomade... », *op.cit.* : 28.

<sup>41</sup> C'est ce que S. Germain dit dans sa thèse *Perspectives sur le visage : trans-gression, dé-création, trans-figuration* au sujet de la fonction de la citation : « « Citer, alors, serait cela : [...] consentir à la discontinuité, à l'interruption, au heurt et à la fascination. [...] loin de consolider un texte,

elle-même. La transmission d'un savoir n'est pas l'objectif visé de l'essayiste, pour paraphraser encore Riendeau. La perspective de Germain se situe ailleurs, d'après Blanckeman, à savoir dans la volonté de « détecter ce qui se dessine en filigrane de l'érudition, ce qui circule entre les lignes d'un savoir édifié »<sup>42</sup>. Déjà, en disant que la poésie est capable d'ouvrir des « [p]ensées nouvelles, insoupçonnées [...]. Pensées vastes et légères, éprises de patience, éblouies de sagesse, énamourées de calme et de beauté. Pensées transies d'éternité »<sup>43</sup>, l'auteure n'évoque-t-elle pas sa vision du monde ? Les bribes de textes, d'images et de pensées s'infiltrèrent dans le texte tout en le fragmentant et en ouvrant un espace de méditation. Méditation de l'esprit qui cherche pourtant à sonder au-delà, qui sollicite l'imaginaire et incite le jeu d'écho démultiplié.

À titre d'exemple plus complexe, le chapitre II du livre recycle le mythe d'Orphée et le réactualise à travers l'histoire de Georg Trakl, poète austro-hongrois du début du XX<sup>e</sup> siècle. À partir des vers des *Géorgiques* de Virgile cités dans le texte et faisant référence à la tête coupée d'Orphée<sup>44</sup>, l'essayiste réfléchit sur les histoires d'Orphée et de Trakl. Plusieurs rapprochements entre le mythe et la vie du poète sont faits dans les passages à proprement parler narratifs racontant le parcours biographique de Trakl – la vocation poétique (« Tôt, Orphée vint vers lui »<sup>45</sup>), la douleur de l'amour interdit pour la sœur (« Vieille est la race des amants séparés – race d'Orphée et d'Eurydice »<sup>46</sup>), l'expérience de la Grande Guerre et la mort à Grodek en Galicie (« Puis les ménades de la guerre brisèrent la lyre d'Orphée, scellèrent ses lèvres bleues »<sup>47</sup>). Les références à Orphée présentes dans la poésie de Trakl citée par Germain<sup>48</sup> renforcent encore les analogies entre deux histoires. Derrière les paroles et images fort évocatrices se profilent encore d'autres figures, moins explicites, telles que Maurice Blanchot,

---

les citations le déchirent, le creusent, le « détruisent », le ruinent ; le *déracinent* » (cité par M. Koopman-Thurlings : « Essai-fiction, fiction-essai », *op.cit.* : 46.

<sup>42</sup> B. Blanckeman : « Sylvie Germain essayiste... », *op.cit.* : 16.

<sup>43</sup> S. Germain : *Céphalophores*, *op.cit.* : 33.

<sup>44</sup> « La tête, alors, à son col si pur arraché, // Roulait aux tourbillons de l'Hèbre Oeagriem ; // Mais le nom d'Eurydice est encor sur ses lèvres, // L'âme s'en va dans une voix : « Hélas, mon Eurydice ». // Les rives, tout au long, redisaient : « Eurydice » » (Virgile, *Les Géorgiques*, IV, trad. J. Perret), *ibid.* : 38.

<sup>45</sup> *Ibid.* : 42.

<sup>46</sup> *Ibid.* : 53.

<sup>47</sup> *Ibid.* : 67.

<sup>48</sup> Il s'agit de l'extrait du poème « Leuchtende Stunde » : « Dans le bois de bouleaux susurre en sanglotant // Le tendre balbutiement d'amour d'Orphée », *ibid.* : 42.

philosophe cher à l'écrivaine, qui s'est interrogé lui aussi sur la figure d'Orphée dans son essai *L'espace littéraire* au terme duquel il a noté qu'« écrire commence avec le regard d'Orphée »<sup>49</sup>; ou ce sont encore des tableaux d'Orphée mort de Jean Delville ou de Gustave Moreau auxquels certains passages des *Céphalophores* décrivant la tête coupée d'Orphée nous font penser.

En plus, les poèmes de Trakl dont Germain donne plusieurs extraits dans son essai (par exemple « Dramenfragment », « Leuchtende Stunde », « Psalm », « Unterwegs » ou « Grodek »), deviennent même l'objet de son analyse critique, fort poétique d'ailleurs, qui met en marche les pensées. Ainsi ces vers repris et légèrement modifiés du poème de Trakl intitulé « Dramenfragment » (« Malédiction, malédiction au long des années sombres. // Malédiction au long des années mornes. Qui vint à nous en étranger »<sup>50</sup>) scandent le chapitre II et incitent le lecteur à réfléchir à travers le destin de Trakl sur l'amour et la douleur des amants séparés, voire élargissent la réflexion aux sujets de l'expérience de la guerre ou de la quête humaine. Dans ce sens, l'essayiste développe plusieurs idées dans le cadre de l'histoire de Trakl, ce qui en fait un espace de réflexion discontinue et ouverte à d'autres sujets.

L'image de la tête coupée pourtant régit le fil des pensées de l'écrivaine et donne l'épaisseur à l'ensemble de l'œuvre en question. Si Orphée est celui qui a été décollé, Trakl est par contre celui qui est censé porter sa tête. Au-delà des histoires d'Orphée et de Trakl l'écrivaine réfléchit sur la vocation des poètes (et par là des écrivains) qui sont chargés de recueillir la tête d'Orphée dérivant sur l'Hèbre avec la bouche chantant le deuil et la douleur de la séparation, ce qui rappelle la figure du fossoyeur. Même les lecteurs sont en quelque sorte céphalophores « [c]ar qui ne porte au plus profond de soi des regards, des sourires, des plaintes, des paroles déposés par d'autres en legs obscurs ou lumineux, en offrandes ou en forme de plaies, selon? »<sup>51</sup>. Là, le mot « céphalophore » acquiert aussi son sens métaphorique de celui qui se pose des questions et porte en soi des questions (maintes fois) posées. La volonté de dire en même temps autre chose que les décollations est évidente dans le fait qu'un chapitre du livre est consacré à la figure de l'Histoire Rodolphe II, qui incite la réflexion sur la vie et la mort. Que l'auteure cherche à penser la problématique des céphalophores au sens le plus large possible se manifeste également à travers le paratexte – le texte s'ouvre sur la citation de René Char

<sup>49</sup> M. Blanchot : *L'Espace littéraire*, Paris : Gallimard, 1968 : 234.

<sup>50</sup> S. Germain : *Céphalophores*, *op.cit.* : 41.

<sup>51</sup> *Ibid.* : 26.

en épigraphe du premier texte (« Mais peut-être notre cœur n'est-il formé que de la réponse qui n'est point donnée? »<sup>52</sup>) et se clôt sur les paroles du Livre d'Isaïe (« Le veilleur ne donne pas de réponse ; il n'est là que pour relancer sans fin la réponse »<sup>53</sup>). Non seulement *Céphalophores*, mais aussi les autres écrits de Sylvie Germain se posent toujours les mêmes questions, mais se les posent toujours autrement, à travers d'autres textes et images, car « toute écriture est réponse inachevée à des questions par d'autres, de même que toute lecture est seconde écriture poursuivie blanc sur blanc dans la marge des livres »<sup>54</sup>, comme le rappelle l'écrivaine. La pratique du discontinu qui est propre à l'essai se manifeste aussi chez Sylvie Germain à travers l'accumulation et la revalorisation des fragments hétérogènes. Si les fragments déstabilisent en général le texte, ils contribuent par contre à construire la pensée de l'essayiste qui va au-delà de savoirs particuliers dont ces fragments sont porteurs. L'écrivaine dévoile discrètement, en « fragment d'autoportrait »<sup>55</sup>, son interrogation personnelle sur la profondeur de l'être humain et sur le mystère des origines dans tous ses écrits sans jamais recourir au subjectivisme. Mais c'est dans l'essai, qui est affranchi des contraintes du roman tout autant que de la rigueur du traité, que ses préoccupations peuvent se déployer pleinement.

Pour conclure, écrire signifie pour Sylvie Germain « essayer de clarifier sa pensée, qui, sinon, reste flottante ». Le mot « essayer » est significatif ici. Les essais, au sens de « tentatives » mais aussi au sens de « genre », sont précisément ces « autres lieux d'écriture » qui lui « permettent de revenir » à certaines questions laissées « en friche » dans ses romans, « de les creuser autrement »<sup>56</sup>. Dans l'essai, sa pensée peut s'en aller librement d'un écho à l'autre, s'arrêter là où cela lui plaît, ou rebrousser chemin s'il en a besoin. C'est pour cela que Germain privilégie les poèmes de Trakl dont elle dit qu'ils « sont faits d'éclats, de traces et d'échos saisis à la lisière de cette Voie laiteuse, dans le temps retrouvé à rebours » et dont « l'œuvre est une admirable mosaïque composée de fragments de vie antérieures, ou parallèles »<sup>57</sup>. Cette perspective

<sup>52</sup> *Ibid.* : 12.

<sup>53</sup> *Ibid.* : 160.

<sup>54</sup> *Ibid.* : 27.

<sup>55</sup> Le terme a été employé par S. Ducas : « « Prose pensive » et pensée nomade... », *op.cit.* : 37.

<sup>56</sup> A. Schaffner : « Entretien avec Sylvie Germain », in *Roman 20-50, Revue d'étude du roman du XX<sup>e</sup> siècle, Sylvie Germain : Le Livre des Nuits, Nuit-d'Ambre et Éclats de sel* 39, 2005 : 107-115, pp. 109-110.

<sup>57</sup> S. Germain : *Céphalophores, op.cit.* : 45-46.

de l'écriture relie les chapitres et les fragments disparates dans *Céphalophores* et donne une remarquable cohérence à l'ensemble de son œuvre, qui reste ouverte à l'étonnement, à la veille, à la rêverie. Si l'essai est fragmentaire selon Gómez-Martínez dans le sens où il ne prétend pas être exhaustif, c'est aussi pour cette même raison qu'il ne perd pas de valeur au fil du temps<sup>58</sup>.

## Bibliographie

- Adorno, T. W. ([1958]1970) : Esej ako forma, trad. M. M. Dedinský. *Romboid* 5(1) : 34–42.
- Belle-Ilse Létourneau, F. (1972) : L'Essai littéraire : un inconnu à plusieurs visages... *Études littéraires* 5(1) : 47–57. <https://doi.org/10.7202/500220ar>.
- Blanchot, M. (1968) : *L'Espace littéraire*. Paris : Gallimard.
- Blanckeman, B. (2011) : Sylvie Germain essayiste : quand la pensée déambule (étude de *Céphalophores*). In : Koopman-Thurlings (2011c : 15–24).
- Ducas, S. (2011) : « Prose pensive » et pensée nomade : se dire sans parler de soi. In : Koopman-Thurlings (2011c : 5–43).
- Germain, S. (1981) : *Perspectives sur le visage : trans-gression, dé-création, trans-figuration* (thèse de doctorat soutenue en 1982 sous la direction de Daniel Charles à l'Université de Paris X-Nanterre) (texte inédit).
- Germain, S. (1997) : *Céphalophores*. Paris : Gallimard.
- Glaudes, P. (2002) : Introduction. In : P. Glaudes (éd.) *L'essai : métamorphoses d'un genre*. Toulouse : Presses universitaires du Mirail. I–XXVI.
- Gómez-Martínez, J. L. ([1981]1996) : *Teoría eseje (Esej ako literárny žáner, štúdium jej vlastností)*. trad. Paulína Šišmišová. Bratislava : Archa.
- Houssin, X. (2010) : Sylvie Germain. Entretien avec Xavier Houssin. *Écrire, écrire, pourquoi? Sylvie Germain*. Éditions de la Bibliothèque publique d'information. <https://doi.org/10.4000/books.bibpompidou.1161>.
- Koopman-Thurlings, M. (2011a) : Essai-fiction, fiction-essai. In : Koopman-Thurlings (2011c : 45–58).
- Koopman-Thurlings, M. (2011b) : Les essais, un espace transgénérique – Introduction. In : Koopman-Thurlings (2011c : 9–13).
- Koopman-Thurlings, M. (éd.) (2011c) : *Sylvie Germain : Les Essais. Un Espace transgénérique*. Amsterdam/New York : Rodopi.

<sup>58</sup> J. L. Gómez-Martínez : *Teoría eseje...*, *op.cit.* : 55.

- Lancrey-Javal, R. J., Vassevière, M., Vassevière & L. Vigier (2018) : *Manuel d'analyse des textes. Histoire littéraire et poétique des genres*. Paris : Armand Colin. 195–227.
- Lukács, G. ([1911]1972) : Nature et forme de l'essai. *Études littéraires* 5(1) : 91–114. <https://doi.org/10.7202/500223ar>.
- Macé, M. (2006) : *Le Temps de l'essai. Histoire d'un genre en France au XX<sup>e</sup> siècle*. Paris : Belin.
- Montaigne, M. ([1595]2004) : *Essais*, III. 9, éd. Pierre Villey. Paris : PUF.
- Rannoux, C. (2011) : Le bruissement des discours : *Les Personnages, Grande Nuit de Toussaint, Céphalophores* de Sylvie Germain. In : Koopman-Thurlings (2011c : 59–73).
- Riendeau, P. (2005) : La rencontre du savoir et du soi dans l'essai. *Études littéraires* 37(1) : 91–103. <https://doi.org/10.7202/012827ar>.
- Schaffner, A. (2005) : Entretien avec Sylvie Germain. *Roman 20–50, Revue d'étude du roman du XX<sup>e</sup> siècle*. Sylvie Germain : *Le Livre des Nuits, Nuit-d'Ambre et Éclats de sel* 39 : 107–115.
- Slančová, D. (1982) : Osobitosti eseje ako žánru. *Kultúra slova* 16(6) : 204–207.
- Viart, D. (2001) : Essais-Fictions : les biographies (ré)inventées. In : M. Dambre & M. Gosselin-Noat (éds.) *L'Éclatement des genres au XX<sup>e</sup> siècle*. Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle. 331–345.



## Les ordures, les déchets, les restes en tant qu'objets intentionnels, non intentionnels, non idéaux ou réels : une analyse ingardenienne libre

*Wojciech Starzyński*  
*Académie polonaise des sciences*  
*wojciech.starzynski@ifispan.edu.pl*

**Abstract:** This paper examines the ontological status of waste, garbage, and remnants, exploring their nature as intentional, non-intentional, ideal, or real objects. Drawing upon Roman Ingarden's philosophy, the study seeks to apply his categories of intentionality and reality to objects typically seen as marginal. The analysis considers the intentional and unintentional dimensions of human actions that generate waste, particularly in technical, artistic, and scientific contexts. It further explores the ontological and ethical implications of waste, emphasizing its dual relationship to human thought and reality. The paper ultimately aims to contribute to a broader understanding of how waste can be positioned within Ingarden's ontological framework, bridging the gap between theoretical reflection and real-world phenomena.

**Keywords:** ontology, waste, Roman Ingarden, intentionality, non-intentionality, ethics, reality, remnants

**Résumé :** Cet article examine le statut ontologique des déchets, ordures et restes en explorant leur nature en tant qu'objets intentionnels, non intentionnels, idéaux ou réels. S'inspirant de la philosophie de Roman Ingarden, l'étude cherche à appliquer ses catégories d'intentionnalité et de réalité à des objets généralement perçus comme marginaux. L'analyse aborde les dimensions intentionnelles et non intentionnelles des actions humaines générant des déchets, notamment dans les contextes technique, artistique et scientifique. Elle explore également les implications ontologiques et éthiques des déchets, en soulignant leur double relation avec la pensée humaine et la réalité. L'objectif de cet article est de contribuer à une compréhension plus large de la manière dont les déchets peuvent être positionnés dans le cadre ontologique d'Ingarden, en reliant la réflexion théorique aux phénomènes du monde réel.

**Mots-clés :** ontologie, déchets, Roman Ingarden, intentionnalité, non-intentionnalité, éthique, réalité, restes

## 1 Introduction

Cet article propose une réflexion ontologique sur les ordures, les déchets et les restes, en interrogeant leur statut à la lumière d'une inspiration libre des catégories de Roman Ingarden. Contrairement à une approche rigide de la pensée d'Ingarden, qui pourrait figer ses concepts comme définitivement établis, je choisis ici une approche plus ouverte, permettant d'explorer et d'adapter ses idées à des questions contemporaines. Cette liberté méthodologique s'inscrit dans l'esprit d'une philosophie en constante évolution, cherchant à s'ajuster aux nouveaux jeux du monde.

L'analyse qui suit interroge comment les déchets, souvent relégués au statut de résidus marginaux, peuvent être pensés à travers un prisme ontologique plus large. En m'inspirant des catégories ingardeniennes d'intentionnalité, d'idéalité et de réalité, j'intègre également des notions complémentaires comme la non-intentionnalité et la non-idéalité. Ces concepts élargissent le cadre d'analyse, tout en restant fidèles à l'idée que les outils philosophiques sont dynamiques et adaptables, et non figés.

Cette réflexion, bien qu'elle emprunte aux notions de la philosophie d'Ingarden, évite les distinctions strictes entre ontologie et métaphysique<sup>1</sup>. En adoptant une perspective plutôt pragmatique, je propose d'utiliser ces concepts ontologiques pour interroger la réalité des déchets dans le monde concret. Mon but est de montrer que ces objets oscillent entre deux pôles : celui des objets réels purs, qui existent indépendamment des actes cognitifs humains, et celui des objets intentionnels, qui dépendent de l'activité consciente de l'homme.

Par cette approche, je choisis de postuler une continuité possible entre les objets réels et les objets intentionnels, en reconnaissant les défis théoriques que cela implique, mais sans me laisser enfermer dans des débats doctrinaux. Cette liberté méthodologique permet d'examiner des réalités tangibles telles que les déchets dans une optique ontologique, tout en offrant des pistes pour repenser les interactions entre intention humaine et matérialité.

Cette analyse veut être à la fois un hommage et une extension des idées d'Ingarden, où l'intentionnalité, la matérialité et l'autonomie des objets interagissent de manière fluide. Le statut des déchets, ici envisagé, devient ainsi un point de départ pour une réflexion plus large sur la manière dont nous concevons le réel et les objets qui peuplent notre monde.

<sup>1</sup> Voir à ce sujet : E. M. Swiderski : « Zagadkowe rozróżnienie Ingardenowskie : ontologia-metafizyka », in : W. Stróżewski & A. Węgrzecki (éds.) : *W kręgu filozofii Romana Ingardena*, Varsovie/Cracovie : PWN, 1995 : 41–56.

## 2 Les déchets en tant qu'objets intentionnels

Dans la philosophie de Roman Ingarden, l'objet intentionnel au sens strict et du type créatif se manifeste principalement sous trois formes concrètes : l'objet technique, l'œuvre d'art et la conception scientifique<sup>2</sup>. Chacune de ces formes représente une manière différente pour la conscience humaine de projeter et de créer des objets qui n'existent pas de manière indépendante dans le monde réel, mais qui prennent leur sens à travers l'intentionnalité humaine. Chaque type d'intentionnalité peut, en effet, générer des déchets, non seulement sous forme matérielle, mais aussi en tant que produits de décisions ou choix qui mènent à des résidus inévitables. Ces déchets, qu'ils soient issus de la science, de la technique ou de l'art, soulèvent des questions éthiques concernant la responsabilité des créateurs dans leur gestion et leur impact sur la communauté humaine.

### 2.1 L'intentionnalité technique

Les objets intentionnels techniques sont des produits ou des outils créés pour accomplir une fonction spécifique. Ces objets sont conçus par la conscience humaine pour répondre à des besoins ou résoudre des problèmes techniques. Au cours de la production ou de l'utilisation de ces objets, il en résulte souvent des sous-produits qui n'ont pas d'utilité directe et qui sont donc classés comme déchets.

<sup>2</sup> Voir R. Ingarden : *Controversy over the Existence of the World*, vol. II, traduction anglaise par A. Szylewicz, Peter Lang, 2016 : 201 : « If we wish to offer some examples of objects formed in acts of the second group, then, in accordance with the distinguished variants, we may point out the following entities. Namely, if at issue are intentional objects made to « last, » then we have first of all to name various kinds of works of art – hence poems, musical compositions, paintings, sculptures, etc. If on the other hand it is a question of « models » for certain « realizations, » of « designs for something, » then we can point to designs for tools, machines, various kinds of infrastructure, such as bridges, canals, streets, buildings, etc. But neither works of art nor technical designs exhaust all the available possibilities. There are all kinds of objects along both directions that are quite diverse and that lead to various strange modifications and to entanglements among them. » Sur la théorie des objets intentionnels d'Ingarden voir aussi : A. Chrudzimski : « Teoria intencjonalności Romana Ingardena », *Edukacja Filozoficzna* 25, 1998 : 249–262; J. Sidorek : « O ingardenowskiej teorii przedmiotów czysto intencjonalnych, cz. II : z problematyki konstytucji przedmiotu czysto intencjonalnego », *Studia Philosophiae Christianae* 16(1) 1980 : 165–177; L. Sosnowski : « Przedmiot intencjonalny », in : A. J. Nowak c L. Sosnowski (éds.) : *Słownik pojęć filozoficznych Romana Ingardena*, Cracovie : Universitas, 2001 : 218–223.

Dans ce contexte, les déchets sont des sous-produits inévitables des actes intentionnels qui forment de processus de production. Ils sont les restes de l'activité technique, les résidus qui n'ont pas de fonction immédiate ou de valeur pour l'utilisateur et qui, par conséquent, sont rejetés. Ces déchets sont produits non seulement à cause de l'excédent matériel, mais aussi parce que certaines décisions techniques impliquent de privilégier certains aspects au détriment d'autres, créant ainsi des déchets en raison de choix technologiques. Dans le cadre de l'ontologie ingardenienne, ces sous-produits pourraient être considérés comme des « objets hétéronomes », c'est-à-dire des objets qui ne possèdent pas leur propre autonomie, mais dépendent des décisions techniques et des processus de fabrication. Bien que la conscience humaine projette des objets avec des finalités précises, des résidus se forment inévitablement en raison des choix faits au cours de la production, où certaines matières ou éléments sont écartés au profit d'autres.

Par exemple, dans la fabrication industrielle, les chutes de métal ou les produits chimiques non utilisés peuvent être considérés comme des exemples de déchets générés par l'intentionnalité technique. Ce sont des produits qui, bien qu'ils aient été générés dans le cadre d'un processus intentionnel, n'ont pas atteint le statut d'objets finalisés et sont rejetés comme inutiles ou non conformes.

Dans le domaine des semi-conducteurs, les déchets sont particulièrement illustratifs. Pendant la production, des matériaux tels que les wafers de silicium peuvent être rejetés parce qu'ils ne répondent pas aux normes de qualité. Ce rejet n'est pas le résultat d'une intention initiale, mais plutôt d'une nécessité technique de garantir la performance des produits finaux. Ici, Ingarden aurait probablement classé ces déchets comme des objets qui, bien qu'ils soient issus d'actes intentionnels, n'ont pas acquis le statut d'objet finalisé ou idéal.

Le recyclage de ces matériaux, bien qu'en théorie possible, est souvent complexe et coûteux<sup>3</sup>. Certains wafers rejetés peuvent être reconditionnés pour des applications moins exigeantes, mais la plupart d'entre eux finissent comme déchets, car ils ne peuvent pas être réintégrés dans le cycle de production en raison des contraintes techniques. Le phénomène de miniaturisation des semi-conducteurs, qui vise à produire des puces de plus en plus petites et performantes, aggrave encore ce problème en rendant les processus de fabrication plus sensibles aux défauts matériels, ce qui accroît inévitablement la quantité de déchets générés.

<sup>3</sup> Voir M. Ruberti : « Environmental performance and trends of the world's semiconductor foundry industry », *Journal of Industrial Ecology* 28, 2024 : 1183–1197.

L'évolution rapide des technologies contribue également à l'obsolescence des équipements et des matériaux utilisés dans les processus de fabrication. Ces anciens matériaux, bien qu'encore fonctionnels, deviennent rapidement désuets et sont traités comme des déchets électroniques. L'intentionnalité technique, bien qu'elle vise à créer des objets fonctionnels et efficaces, produit inévitablement des résidus, révélant ainsi les limites des processus de production humaine et les défis éthiques liés à la gestion de ces sous-produits.

## **2.2 L'intentionnalité artistique**

L'objet intentionnel dans l'art, selon Ingarden, est une œuvre qui se forme à travers l'interaction de deux dimensions fondamentales : d'une part, celle du créateur, l'artiste, qui projette ses idées, émotions et perceptions esthétiques dans l'œuvre, et d'autre part, celle du spectateur, dont l'acte de perception complète l'existence de l'œuvre en lui attribuant une signification propre. L'art, dans cette optique, est donc un objet intentionnel hétéronome, dont l'existence et la compréhension dépendent du rapport entre les actes intentionnels du créateur et ceux du récepteur.

Cependant, tout comme dans le domaine technique, la création artistique produit également des résidus et des rejets sous forme de matériaux inutilisés, de croquis non réalisés ou d'œuvres inachevées. Ces « déchets » artistiques ne sont pas des objets intentionnels au sens strict, mais font partie intégrante du processus créatif. L'artiste, en cherchant à concrétiser sa vision, écarte souvent ce qui ne correspond pas à son idée finale. Ces résidus représentent ainsi des étapes intermédiaires de l'acte intentionnel créatif.

En ce sens, bien que certains éléments soient rejetés au cours du processus de création, ils ne sont pas nécessairement sans valeur. Comme l'observe Ingarden, l'œuvre artistique reste soumise à l'interprétation subjective du spectateur, qui peut parfois attribuer une nouvelle valeur à des fragments ou esquisses rejetées par l'artiste lui-même. Ainsi, les « déchets » artistiques peuvent également être réinterprétés et revalorisés par d'autres, en fonction de leurs actes perceptifs et interprétatifs.

Les exemples de déchets dans le processus artistique sont nombreux. Les restes de peinture, les toiles inachevées ou les sculptures non achevées peuvent être considérés comme des produits rejetés de l'intentionnalité artistique. Par exemple, un sculpteur peut décider que certaines esquisses ou prototypes ne sont pas conformes à sa vision finale, les transformant ainsi en déchets dans le

cadre de sa propre pratique. Dans l'industrie cinématographique, des heures de séquences filmées peuvent être coupées au montage final, devenant ainsi des « déchets » du processus créatif, bien qu'elles aient été initialement conçues comme partie intégrante du projet.

De même, les décors de théâtre ou de cinéma, souvent construits pour un projet unique, sont fréquemment démantelés et jetés après utilisation, malgré la qualité du travail mis dans leur création. Ces décors, bien que destinés à des objectifs artistiques précis, finissent comme déchets une fois leur fonction terminée, illustrant ainsi la temporalité et la fragilité des objets artistiques intentionnels.

Comme Ingarden le souligne dans ses réflexions sur la temporalité des œuvres de l'art, celles-ci sont également soumises à la dégradation physique et à l'obsolescence<sup>4</sup>. Une peinture peut se dégrader avec le temps, une sculpture peut perdre de son éclat, et même les œuvres considérées comme des chefs-d'œuvre peuvent devenir obsolètes face à l'évolution des goûts esthétiques ou des technologies. Pourtant, ce processus de vieillissement ne mène pas toujours à l'abandon de l'œuvre comme « déchet ». De nombreuses pratiques artistiques actuelles cherchent à revaloriser ou réutiliser des matériaux rejetés, intégrant ainsi un aspect réflexif sur le processus même de création artistique.

Par exemple, la technique du collage, popularisée par des artistes tels que Picasso et Braque, consistait à intégrer des fragments de matériaux imprimés ou de déchets dans l'œuvre d'art. Aujourd'hui, des artistes comme Mark Bradford<sup>5</sup> ou Vik Muniz<sup>6</sup> réutilisent des matériaux rejetés, souvent issus de décharges, pour composer des œuvres qui réinterprètent des images classiques ou créent

<sup>4</sup> R. Ingarden : « Man and Time », in : R. Ingarden : *Man and Value*, Washington, D.C. : Catholic University of America Press/München, Wien : Philosophia Verlag, 1983 : 33–52, 46–47, trad. anglaise par A. Szylewicz : « Sometimes a human being lost in time tries to preserve himself by enclosing himself in his work. [...] He then tries to embed his work – work in the fields of art, or science, or technical work in – this world which is presumably independent of time, and to embody in it himself, or that which he considers best in himself : his deepest thought, his purest feeling, his ideals. All may still be well so long as he does not see through the fact that he will neither succeed in embodying himself in this work nor manage to make it permanent. He situates his works in reality only in the historical course of time and submits them to the train of incessant and irreversible transformations in which they sooner or later age and decay, or become mute. When, some day, he comprehends this, then he will also understand that he has sacrificed his life in vain to the pursuit of an illusion. »

<sup>5</sup> Voir C. Bedford & K. Siegel (éds.) : *Mark Bradford : Tomorrow Is Another Day*, New Haven : Yale University Press, 2017.

<sup>6</sup> Voir L. Martin (éd.) : *Vik Muniz : Reflex : A Vik Muniz Primer*, New York : Aperture, 2005.

des portraits détaillés, ajoutant ainsi une dimension sociale et critique à l'art tout en redonnant vie à des objets abandonnés. En outre, des artistes tels que Tara Donovan<sup>7</sup> transforment des matériaux industriels banals et jetables en installations artistiques monumentales, illustrant ainsi la capacité unique de l'art à revaloriser ce qui aurait autrement été perçu comme des déchets. Ces œuvres soulignent que l'intentionnalité artistique ne se limite pas à la production d'un objet finalisé selon les normes esthétiques de l'artiste, mais qu'elle inclut également la possibilité de réinterpréter et de réutiliser ce qui a été initialement écarté.

Enfin, dans le domaine de la conservation et de la restauration, il existe un effort constant pour protéger les œuvres d'art contre la dégradation et la destruction, ralentissant ainsi leur transformation en déchets symboliques ou matériels. Les restaurations célèbres, comme celle des fresques de la Chapelle Sixtine de Michel-Ange, montrent comment les œuvres, bien que soumises aux effets du temps, peuvent être préservées et renouvelées pour continuer à exister sous de nouvelles formes pour les générations futures.

Ainsi, bien que le processus de création artistique puisse produire des déchets, l'art possède également une capacité unique à se réinventer, à résister à l'obsolescence, et à maintenir sa pertinence au fil du temps. L'intentionnalité artistique, à travers la relation entre le créateur et le spectateur, permet aux œuvres d'échapper à leur dégradation et d'entrer dans de nouvelles formes d'existence, défiant ainsi leur statut potentiel de « déchets ».

### **2.3 L'intentionnalité scientifique**

L'objet intentionnel scientifique est un concept, une hypothèse ou un modèle théorique conçu pour comprendre et expliquer des phénomènes, qu'ils soient naturels, techniques ou même intentionnels. Selon Ingarden, le but des recherches scientifiques est d'obtenir des réponses purement cognitives, adéquatement justifiées, aux questions de recherche, indépendamment des applications pratiques possibles des connaissances scientifiques (comme la technique, la communication ou l'éducation). La science ne vise donc pas seulement à produire des résultats utiles ou applicables, mais avant tout à enrichir la compréhension du monde. Ainsi la science modélise non seulement des aspects de la réalité physique, mais également des phénomènes qui émergent de l'activité

<sup>7</sup> Voir T. Donovan : *Tara Donovan*, New York : Monacelli Press, 2008.

humaine, incluant ceux liés à la technique et à l'art. Le processus scientifique implique souvent des essais, des erreurs, des expérimentations qui peuvent produire des résultats indésirables ou inattendus. Ces résultats, bien qu'ils puissent ne pas correspondre aux objectifs initiaux, font partie intégrante du processus scientifique.

Les déchets dans ce cadre sont les résidus des processus expérimentaux, mais aussi les idées, les concepts ou les résultats expérimentaux rejetés parce qu'ils ne correspondent pas aux objectifs de la recherche ou aux normes scientifiques. Ces rejets, qu'ils soient matériels ou intellectuels, sont souvent perçus comme nécessaires au progrès scientifique, où certaines valeurs sont sacrifiées pour le bien de la découverte ou de l'innovation. Cela peut inclure des matériaux, des prototypes ou des données expérimentales qui, bien que générés intentionnellement, sont finalement abandonnés car jugés insuffisants ou inadaptés.

Pour Ingarden, les actes intentionnels de la science se caractérisent par leur orientation vers la vérité et la compréhension des objets transcendants. Les modèles scientifiques et les concepts créés dans ce cadre sont des objets intentionnels hétéronomes : ils ne sont pas des fins en soi, mais des moyens par lesquels la connaissance est atteinte. Cela signifie que les résidus cognitifs telles que – les hypothèses abandonnées ou les théories rejetées – ne doivent pas être considérés comme des déchets, mais comme des sous-produits de la recherche de la vérité.

En sciences biomédicales – pour donner un autre exemple – de grandes quantités de cultures cellulaires ou d'organismes de laboratoire peuvent être détruites une fois qu'elles ne sont plus utiles aux expériences en cours. Bien que ces éléments soient des déchets matériels, ils témoignent de la rigueur du processus scientifique, où chaque décision est prise pour s'assurer que seules les données les plus pertinentes sont conservées<sup>8</sup>. Ces résidus, tout comme les hypothèses ou les articles rejetés par des pairs, reflètent le caractère sélectif et exigeant de la quête scientifique, où certains aspects doivent être écartés au profit d'une compréhension plus profonde des phénomènes étudiés.

Ainsi, les déchets scientifiques, qu'ils soient matériels ou immatériels, reflètent les complexités inhérentes à l'intentionnalité scientifique. Ils sont le résultat de la dynamique d'essais et d'erreurs, qui fait partie intégrante de la re-

<sup>8</sup> Le processus d'élimination des éléments inutiles dans les expériences biomédicales est décrit dans : D. L. Hull, *Science as a Process : An Evolutionary Account of the Social and Conceptual Development of Science*, Chicago : University of Chicago Press, 1988 : 93–102.

cherche scientifique<sup>9</sup>. Ces déchets soulèvent également des questions éthiques importantes, car la science, en cherchant la pure connaissance, doit également faire face aux conséquences tangibles de ses processus, qu'il s'agisse de la gestion des résidus matériels ou de la manière dont sont traitées les idées abandonnées.

Ainsi, l'intentionnalité scientifique, tout en visant la connaissance pure, génère des déchets qui témoignent de la complexité du processus de recherche. Ce phénomène reflète la dualité des actes scientifiques : d'une part, la recherche de la vérité, et d'autre part, la gestion des produits dérivés de cette quête, qu'ils soient matériels ou cognitifs. La responsabilité des scientifiques ne réside donc pas seulement dans leur capacité à découvrir et comprendre, mais aussi dans leur manière de gérer ces sous-produits de manière éthique et responsable.

### **3 Les déchets en tant qu'objets non intentionnels et non idéaux**

En explorant les déchets sous l'angle de l'ontologie ingardenienne, il est possible d'introduire des concepts qui ne sont pas explicitement présents dans son cadre théorique : celui de l'objet non intentionnel et de l'objet non idéal. Ces catégories permettent de mieux comprendre certaines formes de déchets qui résultent d'activités humaines sans être directement planifiées ou qui ne répondent pas aux objectifs initiaux de leur création.

#### **3.1 Les déchets en tant qu'objets non intentionnels**

Les objets non intentionnels sont ceux qui apparaissent comme des sous-produits involontaires des activités humaines intentionnelles. Ils ne sont pas créés avec l'intention de persister en tant que tels, mais surgissent inévitablement des processus intentionnels. Selon Ingarden, l'intentionnalité implique une relation dynamique entre un acte de conscience et un objet intentionnellement visé. Cependant, certains objets, comme les déchets, peuvent être classés comme non intentionnels parce qu'ils ne résultent pas directement d'une intention consciente de leur création, mais plutôt d'une conséquence imprévue ou négligée de cette intention.

<sup>9</sup> Dans ce contexte voir K. Popper : *The Logic of Scientific Discovery*, London : Routledge, 2002 : 72-84.

Un exemple contemporain marquant est celui des plastiques océaniques, un problème environnemental majeur qui illustre bien comment les déchets peuvent être générés de manière involontaire. Ces plastiques, issus principalement des déchets mal gérés, comme les emballages, les bouteilles et les sacs en plastique, ne sont pas éliminés correctement ou recyclés, et finissent par se retrouver dans les océans via les vents, les rivières et les courants marins. Une fois dans l'océan, ces déchets se fragmentent en plus petits morceaux appelés microplastiques, difficiles à récupérer<sup>10</sup>.

### 3.2 Les déchets en tant qu'objets non idéaux

Les objets non idéaux sont ceux qui, au cours de leur création ou de leur utilisation, s'écartent significativement de l'objectif ou du standard visé, révélant ainsi des imperfections ou des résultats inattendus. Ingarden se concentrait principalement sur les objets intentionnels et réels, mais il est possible de prolonger son cadre théorique pour y inclure les objets non idéaux, qui ne parviennent pas à correspondre pleinement à l'idée ou à la finalité ayant motivé leur création.

Par exemple, dans le cadre de la fabrication en série, des produits tels que des smartphones peuvent être rejetés s'ils ne passent pas les tests de qualité, et sont ainsi détruits. Dans l'industrie alimentaire, des fruits ou légumes parfaitement comestibles peuvent être rejetés simplement parce qu'ils ne correspondent pas aux critères esthétiques ou de taille imposés par les supermarchés. Bien qu'ils soient des produits naturels et nutritifs, leur rejet est une conséquence directe de critères esthétiques stricts, ce qui les transforme en déchets, malgré leur valeur nutritionnelle intacte<sup>11</sup>.

En prenant appui sur les catégories d'Ingarden, il est possible de proposer les notions d'objets « non intentionnels » et d'objets « non idéaux » comme des sous-catégories pertinentes pour traiter des formes particulières de déchets.

<sup>10</sup> Sur la recherche contemporaine concernant le plastique et son impact sur l'environnement voir : M. Geyer et al. : « Production, use, and fate of all plastics ever made », *Science Advances* 3(7) 2017 ; R. C. Thompson et al. : « Our plastic age », *Philosophical Transactions of the Royal Society B* 364, 2009 : 1973–1976 ; J. R. Jambeck et al. : « Plastic waste inputs from land into the ocean », *Science* 347(6223), 2015 : 768–771.

<sup>11</sup> Voir S. T. Hingston & T. J. Noseworthy : « On the epidemic of food waste : Idealized prototypes and the aversion to misshapen fruits and vegetables », *Food Quality and Preference* 86, 2020. <https://doi.org/10.1016/j.foodqual.2020.103999>

Cela permet de comprendre des objets qui ne trouvent pas leur place dans les divisions classiques entre objets intentionnels, réels et idéaux.

Le développement de nouvelles technologies, comme les batteries lithium-ion, illustre comment la recherche de performances supérieures peut générer des déchets non idéaux. Par exemple, lors de la fabrication de ces batteries, les cellules qui ne répondent pas aux critères de performance, tels que la capacité de charge, la durabilité ou la sécurité, sont rejetées. Ces cellules défectueuses peuvent présenter des variations dans les matériaux, des défauts dans la structure interne ou des problèmes de réaction chimique, les rendant inadéquates pour une utilisation dans les produits finaux. Ces matériaux deviennent alors des déchets, difficiles à recycler en raison de leur composition complexe<sup>12</sup>.

Ces exemples démontrent que les déchets, qu'ils soient non intentionnels ou non idéaux, soulèvent des questions complexes sur la production et l'élimination des objets dans notre monde moderne. Ils révèlent également des tensions entre nos objectifs de production, nos valeurs éthiques et les conséquences imprévues de nos actions.

## **4 La dimension physique des déchets : objets réels ou objets non idéaux ?**

### **4.1 Les déchets comme objets réels**

Les déchets, en tant qu'objets réels, possèdent une existence matérielle et tangible. Une fois créés, souvent dans le cadre de processus intentionnels humains, ces objets continuent d'exister indépendamment des actes de conscience qui les ont générés. Leur accumulation, comme dans le cas de la pollution plastique dans les océans<sup>13</sup>, en est une manifestation claire. Ces déchets illustrent la manière dont des objets initialement créés dans des contextes utilitaires ou techniques peuvent, une fois rejetés, persister en tant qu'entités réelles, affectant durablement l'environnement.

Bien qu'ils ne soient plus intentionnellement utilisés, ces objets réels n'en demeurent pas moins des témoignages matériels des activités humaines. Leur

<sup>12</sup> Voir J. B. Dunn et al. : « Material and Energy Flows in the Materials Production, Assembly, and End-of-Life Stages of the Automotive Lithium-Ion Battery Life Cycle », *Argonne National Laboratory* 2012.

<sup>13</sup> Voir la note 10.

persistance physique en dehors de l'intentionnalité humaine soulève des questions ontologiques sur leur statut, car ils existent en tant qu'objets autonomes dans le monde réel, mais sont également marqués par leur origine humaine.

#### 4.2 Distinction entre objets réels purs et objets produits par l'homme

Bien que les déchets existent dans le monde physique, leur existence et leur gestion sont intimement liées à l'intervention humaine. Contrairement aux objets réels purs, qui se réintègrent naturellement dans les cycles biologiques, les déchets produits par l'homme s'accumulent souvent sans possibilité de réintégration naturelle, créant des déséquilibres écologiques.

Les déchets industriels, tels que les résidus chimiques non biodégradables, illustrent comment l'intervention humaine produit des objets qui ne trouvent pas leur place dans les cycles naturels de décomposition et de recyclage, les transformant en menaces persistantes pour l'environnement. Par exemple, les sous-produits toxiques de l'industrie chimique, comme les PCB (polychlorobiphényles) ou les métaux lourds, sont des substances qui ne se dégradent pas naturellement et qui peuvent s'accumuler dans les sols et les nappes phréatiques, contaminant l'environnement pendant des décennies, voire des siècles<sup>14</sup>. Ces déchets chimiques, bien qu'ils ne soient pas créés avec l'intention de nuire, sont le résultat inévitable de processus industriels mal gérés ou de l'absence de technologies de traitement adéquates.

Un autre exemple poignant est celui des déchets radioactifs, qui résultent de l'exploitation des centrales nucléaires, du démantèlement des réacteurs ou des applications médicales et militaires de la technologie nucléaire. Ces déchets, hautement dangereux en raison de leur radioactivité, ne peuvent pas être réintégrés dans les cycles naturels et doivent être confinés de manière sécurisée pendant des milliers d'années pour éviter toute contamination environnementale. Leur gestion pose des défis considérables, car les matériaux radioactifs peuvent rester dangereux bien au-delà de l'échelle de temps des cycles écologiques habituels. L'accumulation de ces déchets sans solution de stockage définitive viable transforme ces résidus en menaces persistantes pour les générations futures.<sup>15</sup>

<sup>14</sup> Voir G. Markowitz : « From Industrial Toxins to Worldwide Pollutants : A Brief History of Polychlorinated Biphenyls », *Public Health Reports* 133(6), 2018 : 721–725.

<sup>15</sup> Voir K. Kvashnina et al. : « Long-term, sustainable solutions to radioactive waste management », *Scientific Reports* 14, 2024.

### 4.3 Les déchets comme objets intentionnels marqués par la pensée

Dans la conception d'Ingarden, tout objet intentionnel porte l'empreinte des actes de pensée qui l'ont constitué, même lorsqu'il devient obsolète ou rejeté. Un objet, comme une bouteille en plastique ou un dispositif électronique, bien qu'il semble s'affranchir des actes intentionnels qui l'ont façonné lorsqu'il est rejeté comme déchet, continue d'incarner cette intentionnalité à travers sa matérialité et sa forme.

Ce paradoxe est au cœur de l'analyse des déchets en tant qu'objets intentionnels. Bien qu'ils soient exclus du cycle conscient de l'utilisation humaine, ils portent en eux les traces des décisions humaines qui les ont produits. Par exemple, un téléphone portable abandonné reste un produit intentionnellement conçu, et sa complexité technique, résultat d'une multitude d'actes de pensée, persiste même lorsque l'objet n'est plus utilisé<sup>16</sup>.

Les déchets électroniques, en particulier, témoignent de cette tension entre l'intention humaine initiale et leur rejet ultérieur. Ces objets, bien qu'ils ne soient plus valorisés pour leur fonction première, conservent l'empreinte de l'intentionnalité humaine à travers leur conception et leur existence matérielle. Ainsi, même lorsqu'ils sont physiquement détachés de l'usage humain, les déchets continuent d'être des témoins tangibles de la pensée qui les a engendrés.

## 5 Nature, déchets et processus naturels

### 5.1 La nature produit-elle des déchets ?

La question de savoir si la nature produit ou non des déchets est complexe et ne peut pas être résolue de manière simpliste. Traditionnellement, on considère que la nature, par ses processus cycliques, ne génère pas de déchets au sens où l'entend l'activité humaine. Par exemple, la décomposition des feuilles mortes enrichit le sol en nutriments, participant ainsi à un cycle naturel où rien n'est véritablement perdu<sup>17</sup>. Toutefois, cette vision idéalisée de la nature comme un système équilibré peut être réévaluée en s'inspirant des réflexions d'Ingarden.

<sup>16</sup> Voir M. Bhutta & A. Omar, X. Yang : « Electronic Waste : A Growing Concern in Today's Environment », *Economics Research International* 2011.

<sup>17</sup> Voir E. P. Odum : *Fundamentals of Ecology* (2<sup>nd</sup> ed.), Philadelphia : W. B. Saunders Company, 1959 : 43-68.

Selon cette approche, la nature, dans son essence, tend à réaliser l'idée de la nature elle-même et ne peut pas être strictement perçue comme un simple objet intentionnel. Même si la nature pure, indépendante des actions humaines, n'existe pratiquement pas dans le monde réel, il est possible de reconnaître que, dans une certaine mesure, elle fonctionne selon des principes autonomes qui dépassent les actes de pensée humaine. Bien que la nature puisse être conceptualisée et interprétée par l'esprit humain, elle conserve une dimension de réalité autonome qui échappe à la simple intentionnalité humaine et continue de fonctionner en grande partie indépendamment de nos intentions.

## 5.2 Problème de la manifestation de la nature

Dans le cadre de la pensée d'Ingarden, la nature ne peut pas être réduite à un objet intentionnel, car elle possède une autonomie ontologique qui dépasse les constructions mentales humaines. Ingarden distingue les objets réels des objets intentionnels, en soulignant que les premiers existent indépendamment des actes de pensée. La manifestation de la nature, en tant que phénomène réel, diffère fondamentalement de celle d'un objet intentionnel. Les processus naturels, tels que les tempêtes ou les feux de forêt, peuvent générer des déséquilibres et des effets qui, dans certaines circonstances, sont perçus comme des « déchets ». Cependant, ces éléments perturbateurs sont intrinsèques aux cycles naturels et ne peuvent pas être réduits à des objets intentionnels produits par l'homme<sup>18</sup>.

Dans ce contexte, les perturbations causées par l'activité humaine amplifient parfois ces effets naturels et créent des formes de déchets que la nature elle-même ne peut réabsorber sans intervention extérieure. Ainsi, même si la nature reste autonome et fonctionne selon ses propres lois, l'interaction humaine modifie souvent la manière dont elle se manifeste, soulignant la difficulté de séparer clairement le naturel de l'artificiel.

<sup>18</sup> Voir R. Ingarden : « Man and Nature », in : *Man and Value*, Washington, D. C. : The Catholic University of America Press, 1983 : 17–20, p. 17 : « Today, man finds himself all too rarely face to face with original nature ; e.g., on a solitary expedition into high mountains or during a powerful hurricane at sea or, finally, when he is witness to the relentless spread of a fatal disease in a friend, feeling totally impotent in all efforts to save him. In such instances man is perhaps at awe at the beauty and greatness of nature, or maybe terrified by the undaunted force of a hurricane, or feels that things are moving irrevocably in the direction ordained by nature itself and that nothing can evade doom. However, he is always saturated by a very special, doubly-complexioned feeling. »

### 5.3 L'industrialisation de la nature et ses effets écologiques

L'industrialisation de la nature transforme les processus naturels en fonction des besoins économiques ou techniques, ce qui conduit souvent à la production de déchets non réintégrables dans les cycles naturels. Par exemple, l'utilisation de pesticides et de fertilisants dans l'agriculture intensive produit des résidus qui contaminent les sols et les cours d'eau, perturbant les chaînes alimentaires naturelles. Ces déchets peuvent être considérés comme des objets non autonomes, créés intentionnellement dans un processus industriel, mais incapables de fonctionner indépendamment une fois rejetés dans l'environnement.

S'inspirant de la pensée d'Ingarden, ces objets industriels peuvent être vus comme « hétéronomes », c'est-à-dire des objets qui dépendent de l'intervention humaine pour leur création et leur gestion. Une fois hors de la sphère de l'intentionnalité humaine, ils perdent cette relation et peuvent devenir des perturbateurs de l'équilibre naturel. Par ailleurs, le développement durable, bien qu'il cherche à minimiser ces effets, ne résout pas le problème fondamental de la dépendance de ces objets par rapport à la nature et à leur incapacité à s'intégrer dans ses cycles naturels sans intervention humaine.

### 5.4 Le monde naturel comme idée

Selon une perspective inspirée par Ingarden, le monde naturel ne peut pas être réduit à une simple idée régulatrice dépendante des actes de pensée humaine. Bien que la nature puisse être perçue comme une idée au sens d'Ingarden<sup>19</sup>, elle possède une indépendance ontologique qui précède et transcende les actes de conscience humaine. Elle existe de manière autonome, et même si elle est interprétée par l'homme, elle ne dépend pas de ses intentions pour continuer à exister. Les créations humaines, telles que les espaces protégés ou les réserves naturelles, ne représentent qu'une manifestation partielle de cette idée plus vaste de la nature, qui échappe aux tentatives humaines de la limiter ou de la définir entièrement.

<sup>19</sup> Ingarden considère l'idée comme pouvant avoir de multiples exemplifications dans la réalité, ce qui nous permet de comprendre le monde naturel comme une exemplification de l'idée de nature. Voir R. Ingarden : *Controversy Over the Existence of the World. Vol. II*, trad. par A. Szylewicz, Frankfurt am Main : Peter Lang, 2016 : 225–252.

Ainsi, même lorsqu'elle est protégée ou gérée par l'homme, la nature conserve une réalité autonome. Elle n'est pas simplement une projection de la conscience humaine, mais une idée indépendante qui transcende les catégories mentales que nous lui attribuons. Cette approche inspirée par Ingarden met en lumière le fait que la nature, bien qu'elle soit modifiée par l'homme, conserve une essence qui dépasse les limites de nos tentatives de compréhension et de contrôle.

### **5.5 Repenser la relation entre les déchets et la nature**

Cette réflexion nous amène à reconsidérer l'idée que les déchets sont exclusivement le produit de l'activité humaine et des objets intentionnels. En effet, la nature elle-même, en tant que processus dynamique et parfois déséquilibré, peut produire des éléments qui, dans certaines circonstances, peuvent fonctionner comme des « déchets ». Cela complique la distinction nette entre ce qui est naturel et ce qui est artificiel, suggérant que notre compréhension de la nature et des déchets doit inclure une reconnaissance de l'interaction complexe entre les processus naturels et humains.

En explorant la question des déchets à travers une perspective inspirée par l'ontologie d'Ingarden, il devient évident que la frontière entre la nature et les objets intentionnels est plus floue qu'elle n'y paraît. La nature, lorsqu'elle est perturbée par l'activité humaine, peut elle-même devenir une source de déséquilibres, même si ces « déchets » sont souvent perçus et qualifiés ainsi à travers nos actes de pensée. Cela souligne l'importance de repenser notre relation avec la nature, non seulement en termes de l'intentionnalité, mais aussi en termes de responsabilité vis-à-vis des conséquences de nos actions.

## **6 Conclusion : nature, déchets et temporalité**

Les déchets, en tant qu'objets intentionnels, illustrent de manière frappante la double relation de l'homme avec le monde : d'un côté, ils sont le produit de l'ingéniosité humaine et du processus de création, et de l'autre, ils témoignent de la déchéance et de la perte de la fonction première de ces objets. En ce sens, ils incarnent une certaine incapacité de l'homme à maintenir l'harmonie avec la nature, à laquelle il appartient fondamentalement tout en la transcendant par sa capacité à produire et à transformer le monde autour de lui.

Dans son court texte *L'homme et la nature*, Ingarden souligne cette tension fondamentale entre l'homme et la nature. L'homme, bien qu'il soit issu de la nature et en dépende, la dépasse par ses capacités de réflexion, de création et de transformation. Cependant, cette supériorité ne signifie pas que l'homme échappe aux lois de la nature. En réalité, l'homme reste profondément lié à la nature et subit ses processus, notamment à travers des phénomènes tels que la décomposition, la dégradation des objets, et la nécessité de gérer ce qui a été rejeté. Les déchets sont une manifestation de cette relation incomplète et imparfaite entre l'homme et la nature, où la création intentionnelle humaine engendre des produits qui finissent par échapper au contrôle de leur créateur.

Le phénomène des déchets, tel qu'analysé à travers le prisme de l'ontologie d'Ingarden, incarne cette tension entre intentionnalité et non-intentionnalité, entre création et décomposition, mais aussi entre responsabilité humaine et la transcendance du monde naturel. La nature, dans son autonomie, transcende les actions humaines, conservant une réalité indépendante des constructions intentionnelles. Cette transcendance nous rappelle que, malgré nos efforts pour transformer et dominer la nature, nous ne pouvons jamais la saisir dans sa totalité ou la réduire à nos propres catégories. Elle continue d'exister au-delà de notre contrôle, imposant à l'homme des limites et des défis.

Dans ce contexte, la responsabilité de l'homme vis-à-vis de la nature se révèle être un enjeu central. Comme le suggère Ingarden, l'homme ne peut pas se soustraire aux conséquences de ses actes. Le fait que les déchets soient des produits intentionnels, mais qu'ils finissent par devenir des éléments perturbateurs dans l'environnement, souligne la nécessité d'assumer une responsabilité plus profonde face à la nature. Cette responsabilité ne consiste pas seulement à gérer les déchets produits, mais aussi à reconnaître les limites de la transformation humaine du monde naturel et à respecter la transcendance de la nature, qui, bien qu'elle puisse être modifiée, ne peut jamais être totalement subordonnée aux intentions humaines.

Ainsi, la réflexion sur les déchets ouvre la voie à une prise de conscience plus large de la place de l'homme dans le monde. Si l'homme est capable de transcender la nature par ses créations, il reste en même temps soumis à ses lois et à ses processus, ce qui implique une responsabilité éthique vis-à-vis de ce qu'il produit et rejette. En fin de compte, c'est cette reconnaissance de la transcendance de la nature, alliée à une responsabilité croissante, qui peut guider l'homme dans une relation plus équilibrée avec le monde naturel.

**Bibliographie**

- Bedford, C. & K. Siegel (éds.) (2017) : *Mark Bradford : Tomorrow Is Another Day*. New Haven : Yale University Press.
- Bhutta, M., A. Omar & X. Yang (2011) : Electronic waste : A growing concern in today's environment. *Economics Research International* 2011. <https://doi.org/10.1155/2011/474230>
- Chrudzimski, A. (1998) : Teoria intencjonalności Romana Ingardena. *Edukacja Filozoficzna* 25 : 249–262.
- Donovan, T. (2008) : *Tara Donovan*. New York : Monacelli Press.
- Dunn, J. B., L. Gaines, M. Barnes, J. Sullivan & M. Wang (2012) : Material and energy flows in the materials production, assembly, and end-of-life stages of the automotive lithium-ion battery life cycle. *Argonne National Laboratory*. <https://doi.org/10.2172/1044525>
- Geyer, M. et al. (2017) : Production, use, and fate of all plastics ever made. *Science Advances* 3(7). <https://doi.org/10.1126/sciadv.1700782>
- Hingston, S. T. & T. J. Noseworthy (2020) : On the epidemic of food waste : Idealized prototypes and the aversion to misshapen fruits and vegetables. *Food Quality and Preference* 86. <https://doi.org/10.1016/j.foodqual.2020.103999>
- Hull, D. L. (1988) : *Science as a Process : An Evolutionary Account of the Social and Conceptual Development of Science*. Chicago : University of Chicago Press.
- Ingarden, R. (1983) : *Man and Value*. Washington, D.C. : Catholic University of America Press/München & Wien : Philosophia Verlag.
- Ingarden, R. (2016) : *Controversy over the Existence of the World, vol. II*. Translated by A. Szylewicz. Frankfurt-am-Main : Peter Lang. <https://doi.org/10.3726/978-3-653-02504-0>
- Jambeck, J. R. et al. (2015) : Plastic waste inputs from land into the ocean. *Science* 347 : 768–771. <https://doi.org/10.1126/science.1260352>
- Kvashnina, K. et al. (2024) : Long-term, sustainable solutions to radioactive waste management. *Scientific Reports* 14 : 5907. <https://doi.org/10.1038/s41598-024-55911-y>
- Markowitz, G. (2018) : From industrial toxins to worldwide pollutants : A brief history of polychlorinated biphenyls. *Public Health Reports* 133(6) : 721–725. <https://doi.org/10.1177/0033354918801578>

- Martin, L. (éd.) (2005) : *Vik Muniz : Reflex : A Vik Muniz Primer*. New York : Aperture.
- Popper, K. (2002) : *The Logic of Scientific Discovery*. London : Routledge.
- Ruberti, M. (2024) : Environmental performance and trends of the world's semiconductor foundry industry. *Journal of Industrial Ecology* 28 : 1183–1197. <https://doi.org/10.1111/jiec.13529>
- Sidorek, J. (1980) : O ingardenowskiej teorii przedmiotów czysto intencjonalnych, cz. II : z problematyki konstytucji przedmiotu czysto intencjonalnego. *Studia Philosophiae Christianae* 16(1) : 165–177.
- Sosnowski, L. (2001) : Przedmiot intencjonalny. In : A. J. Nowak & L. Sosnowski (éds.) *Słownik pojęć filozoficznych Romana Ingardena*. Cracovie : Universitas. 218–223.
- Swiderski, E. M. (1995) : Zagadkowe rozróżnienie Ingardenowskie : ontologia-metafizyka. In : W. Stróżewski & A. Węgrzecki (éds.) *W kręgu filozofii Romana Ingardena*. Varsovie/Cracovie : PWN. 41–56.
- Thompson, R. C., S. H. Swan, C. J. Moore & F. S. vom Saal (2009) : Our plastic age. *Philosophical Transactions of the Royal Society B* 364 : 1973–1976. <https://doi.org/10.1098/rstb.2009.0054>



## Que reste-t-il de nos... fruits ? Réflexions sur les restes de fruits dans les arts figuratifs<sup>1</sup>

*Katalin Bartha-Kovács*  
*Université de Szeged*  
*felibieme@freemail.hu*

**Abstract:** The aim of the study is to examine the representation of fruit in the figurative arts, looking for the signs of decay and also of the destruction of time. Two cases will be examined: firstly, we will observe a number of seventeenth-century fruit still lifes, in order to identify the signs of disintegration of living matter. Considering the perspective of the reception of these paintings, we will also reveal that the image of decomposing fruit appeals not only to the sense of sight, but also to the viewer's other senses. We will then analyse an impressive example of contemporary art: the statues of apple cores by the Hungarian sculptor Attila Rajcsók, which illustrate the artistic shaping of living matter that has been almost entirely destroyed. These sculptures call into question the apparently durable yet more or less ephemeral nature of all works of art.

**Keywords:** apple, Baroque still life, Caravaggio, sculpture, Attila Rajcsók

**Résumé :** Il s'agit d'examiner les représentations des fruits dans les arts figuratifs, pour y rechercher les signes qui renvoient à la dégradation et à la destruction du temps. On se penchera plus particulièrement sur deux cas de figures : d'abord sur l'examen de quelques natures mortes aux fruits du XVII<sup>e</sup> siècle, afin d'y relever les marques de la désintégration de la matière vivante. Considérant la perspective de la réception de ces tableaux, nous révélerons également que l'image de la décomposition des fruits fait appel, à travers la vue, aussi aux autres sens du spectateur. On analysera ensuite un exemple impressionnant de l'art contemporain : les statues de trognons de pomme du sculpteur hongrois Attila Rajcsók, qui illustrent la mise en forme artistique de la matière vivante presque entièrement détruite. Ces sculptures remettent en question le caractère apparemment durable, mais en réalité plus ou moins éphémère de toute œuvre d'art.

**Mots-clés :** pomme, nature morte baroque, Caravage, sculpture, Attila Rajcsók

<sup>1</sup>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) ».

## 1 En guise d'introduction : réflexions liminaires au sujet des restes dans l'art

L'association des arts figuratifs et des restes – ou du déchet – peut sembler, à première vue, quelque peu surprenante. Il existe pourtant des recherches menées dans ce domaine : Gérard Bertolini, amateur passionné de l'art et spécialiste du déchet (surtout économique) a consacré plusieurs études au sujet de la récupération artistique et littéraire du déchet<sup>2</sup>. Dans son livre intitulé *Art et déchet. Le déchet, matière d'artistes*, il envisage de « répertorier des métamorphoses de déchets en œuvres d'art »<sup>3</sup>. Au cours de la transformation d'un objet rejeté en un objet d'art, il s'agit effectivement d'une métamorphose, processus lors duquel la notion-clé est l'utilité. Parmi les objets d'usage, qu'est-ce qu'on garde et qu'est-ce qu'on rejette? On garde en général ce dont on a besoin, ce qu'on trouve utile, et on rejette ce qui est considéré comme inutile, ce qui manque de valeur ou tout simplement d'intérêt<sup>4</sup>.

Gérard Bertolini attire l'attention à juste titre sur la difficulté de définir le statut ontologique du déchet, et insiste sur la possibilité de la valorisation des restes par l'art. Il cite l'exemple de plusieurs artistes, surtout contemporains, dont le matériau privilégié est le déchet qu'ils dotent d'une valeur esthétique<sup>5</sup>. Si la représentation de l'état de restes caractérise avant tout l'art contemporain, celle du processus qui conduit à cet état marque aussi l'art des peintres des siècles antérieurs, qui ont mis en image non pas la matière rejetée, mais la matière vivante en train de se décomposer.

L'objectif de notre étude est d'examiner deux cas de la représentation des restes dans les arts figuratifs, à deux époques et dans deux contextes foncièrement différents. Ce qui les rapproche, c'est que, dans les deux cas, il ne s'agit pas de restes d'humains ou d'animaux (parties de cadavres ou crânes) mais de fruits. Nous observerons d'abord quelques natures mortes aux fruits du XVII<sup>e</sup> siècle, afin d'y relever les marques (parfois discrètes) de la désintégration de la matière

<sup>2</sup> En rapport avec la littérature, voir par exemple : G. Bertolini : *L'écriture, une déjection ?*, Paris : L'Harmattan, 2020 ou G. Bertolini : *Déchet, cadavre exquis*, Saint-Denis : Édilivre, 2021.

<sup>3</sup> G. Bertolini : *Art et déchet. Le déchet, matière d'artistes*, Lentilly & Angers : Aprede & le Polygraphe, 2002 : 9.

<sup>4</sup> *Ibid.* : 26.

<sup>5</sup> Il évoque entre autres l'art de Nadine Le Prince (1945–) qui crée des natures mortes sur la base d'emballages, la série des « Guano » de Judit Reigl (1923–2020), faite à partir de la réutilisation de ses toiles ratées, ainsi que la série « Poubelles » d'Arman (1928–2005) qui a exposé des ordures ménagères. *Ibid.* : 57–58.

vivante qui renvoient à la destruction du temps : les taches de moisissure et la présence de menus insectes ou d'autres animaux rongeurs, autant d'éléments qui ont une signification symbolique ancrée dans la tradition iconographique. Considérant aussi la perspective de la réception de ces tableaux, nous révélerons que l'image de la décomposition des fruits fait appel métaphoriquement, à travers la vue, aux autres sens, dont le toucher, le goût ou l'odorat du spectateur.

Dans un deuxième temps, nous présenterons un exemple particulièrement frappant de l'art contemporain en rapport avec le détritit : les statues de trognons de pomme du sculpteur hongrois Attila Rajcsók qui représentent un cas bien singulier des restes de fruits qu'elles montrent tout à fait directement. Par la mise en valeur de l'opposition entre le sujet périssable (jeté après l'usage) et la matière durable (souvent le bronze ou l'acier), ces statues illustrent de manière saisissante la mise en forme artistique de la matière vivante presque entièrement détruite, dans un état avant l'anéantissement total.

## 2 Les restes de fruits dans la nature morte du siècle classique

Sans entrer dans la présentation de l'histoire de la nature morte – que Charles Sterling a retracée dans son beau livre, certes déjà un peu daté, mais qui fait toujours autorité –, nous tenons à rappeler qu'avant le XVII<sup>e</sup> siècle, la nature inanimée ne se voit que rarement représentée en tant que sujet indépendant des tableaux, et fait partie des compositions plus vastes, ayant un sujet en général religieux<sup>6</sup>. À quelques exceptions près, sur ces tableaux, les objets et les fruits sont idéalisés. Parmi les rares exceptions compte la peinture de Michelangelo Merisi, dit le Caravage, *Les pèlerins d'Emmaüs* où figure, au premier plan de la toile, une nature morte avec des fruits troués par des vers.

Des connotations symboliques se rattachent aux fruits contenus par la corbeille. Par son aspect velouté et sa délicatesse, la pêche renvoie à la plénitude du plaisir sensoriel, et la figue – dont l'ouverture ne demande presque aucun effort – symbolise aussi le plaisir<sup>7</sup>. Dans l'iconographie occidentale, la poire a

<sup>6</sup> Selon la thèse de Charles Sterling, les origines de la nature morte autonome remontent non pas à l'art des peintres flamands, mais à celui des artistes italiens du Quattrocento. Ch. Sterling : *La Nature morte de l'Antiquité au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris : Macula, 1985 : 17.

<sup>7</sup> Pour la symbolique des fruits les plus souvent représentés dans les tableaux, voir C. Coutin & F. du Mesnil : *La vie silencieuse de Louyse Moillon, 1610–1696*, Paris : Le Jardin d'Essai, 2017 : 54–57.



**Figure 1 :** Caravage (Michelangelo Merisi) : *Les pèlerins d'Emmaüs*, vers 1601, huile sur toile, 141×196,2 cm, Londres : National Gallery

des charges symboliques qui renvoient à la féminité et à la fertilité. Quant au raisin, il est considéré comme un symbole eucharistique (le jus de la grappe – le « sang » du raisin – est censé évoquer la mort du Christ en martyr); la pomme, autre fruit essentiel selon la Bible, est une allusion conventionnelle au péché originel.

Mais pourquoi est-elle gâtée et percée par des insectes ? Plusieurs interprétations sont possibles pour éclairer le rôle de la pomme abîmée dans la peinture du Caravage : selon la symbolique judéo-chrétienne, il peut s'agir d'une allusion à la chute de l'homme et, dans un sens plus général, à la corruption de la chair, au double sens du terme (sens physique et sens moral), mais il est également possible de concevoir le motif des fruits endommagés comme un renvoi au caractère éphémère des beautés de la nature.

Pour illustrer la nature morte en tant que sujet autonome des tableaux, nous avons choisi la *Corbeille de fruits* du Caravage, qui n'est pas sans rappeler le détail de la nature morte dans *Les pèlerins d'Emmaüs*. Devant un fond neutre se dessinent des feuilles et des fruits, posés sur une sorte de planche élevée et disposés dans une corbeille en osier. Ces fruits ne sont nullement idéalisés, mais montrés trop mûrs, ou attaqués par des vers invisibles qui rongent leur intérieur.



**Figure 2 :** Caravage (Michelangelo Merisi) : *Corbeille de fruits*, entre 1597–1600, huile sur toile, 54,5×67,5 cm, Milan : Pinacothèque Ambrosienne

Il en va de même pour les feuilles dont certaines sont fanées ou déchirées<sup>8</sup>. Les traces d'imperfection des fruits endommagés sont trop bien visibles pour que le spectateur ne s'adonne pas à leur vue à une « expérience synesthésique » : il n'a guère envie de les toucher ou goûter, il peut même avoir l'impression de sentir l'odeur d'une pomme pourrie<sup>9</sup>. Cet ensemble de fruits abîmés lui rappelle le passage du temps, la fragilité de l'existence et la fin inéluctable de toute matière vivante, bien que de manière moins évidente – et aussi moins angoissante – que les sabliers et les crânes, ces symboles usuels des Vanités baroques<sup>10</sup>. Charles Sterling souligne que cette œuvre du Caravage est un trompe-l'œil, par lequel le peintre italien voulait rivaliser avec l'illusionnisme des artistes anciens, et constate que ce tableau illustre la naissance de la nature morte moderne « définitivement dépourvue de toute allusion religieuse ou intellectuelle et mise au même rang que la figure humaine<sup>11</sup> ».

<sup>8</sup> Sur le choix des fruits imparfaits chez le Caravage, voir N. Bryson : *Looking at the Overlooked. Four Essays on Still Life Painting*, London : Reaktion Books, 2001 : 78.

<sup>9</sup> L'expression est de Jan Blanc : il parle à propos des corbeilles de fruits des artistes néerlandais du XVII<sup>e</sup> siècle d'un « spectacle synesthésique » qui s'adresse non seulement à la vue, mais aussi au goût du spectateur. J. Blanc : *Stilleven : peindre les choses au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris : Éditions 1 : 1, 2020 : 40.

<sup>10</sup> Marc de Launey rappelle que le genre de la nature morte est issu de « la dérivation des détails ornementaux accompagnant la représentation de thèmes et épisodes sacrés ». Il estime que dans ces tableaux, l'intention morale s'exprime par l'accumulation des « signes de l'éphémère ». M. de Launey : *Peinture et philosophie*, Paris : Éditions du Cerf, 2021 : 59.

<sup>11</sup> Ch. Sterling : *La Nature morte...*, *op.cit.* : 41.

Ce n'est pourtant qu'au XVII<sup>e</sup> siècle que se répand dans la peinture européenne la nature morte autonome, bien appréciée par la clientèle bourgeoise qui commence à décorer ses demeures par des tableaux ayant des dimensions réduites et étant plus facilement déchiffrables que les grandes compositions allégoriques. Les objets symboliques mis en scène dans les natures mortes constituaient un réseau de significations codé, un « langage » compréhensible pour le spectateur de l'époque : les associations rattachées aux différents fruits lui étaient, dans la plupart des cas, familières. Le sujet principal de ces tableaux est la nature immobile et silencieuse, même si les fruits, les fleurs (ou le gibier mort) représentés faisaient autrefois partie de la nature vivante. L'apparition de la nature morte autonome s'inscrit en effet dans un processus plus général, celui de l'autonomisation des genres considérés comme « mineurs » par rapport aux peintures qui mettent en scène l'homme en action et racontent une histoire.

L'on ne s'étonne pas de voir que, parmi les genres picturaux, c'est la nature morte qui a été théorisée en dernier, et qu'elle a été reléguée au bas de leur hiérarchie<sup>12</sup>. La raison principale du mépris des théoriciens de l'art français du XVII<sup>e</sup> siècle envers les peintres de la « nature silencieuse » est qu'à leur avis, ces artistes manquent d'imagination et n'ont besoin que d'une infinie patience et d'une observation précise pour reproduire fidèlement les objets de la vie quotidienne<sup>13</sup>. Ce jugement sommaire néglige pourtant le fait que ces tableaux nécessitent aussi de l'invention parce que, lorsque le peintre choisit et arrange ses objets inanimés, il crée une disposition qu'il a inventée lui-même ou empruntée à un autre artiste. Comme l'exprime le théoricien de la peinture Roger de Piles en 1708 concernant l'invention, cette catégorie est nécessaire dans tout type de sujets : « Car pour faire un tableau, ce n'est point assez que le peintre ait ses couleurs et ses pinceaux tout prêts ; il faut, comme nous avons déjà dit, qu'avant de peindre, il ait résolu ce qu'il veut peindre, ne fût-ce qu'une fleur, qu'un fruit, qu'une plante, ou qu'un insecte<sup>14</sup> ».

<sup>12</sup> N. Bryson : *Looking at the Overlooked*, op.cit. : 8.

<sup>13</sup> Le théoricien de l'art du XVII<sup>e</sup> siècle André Félibien place les peintres « qui ne représentent que des choses mortes et sans mouvement » au dernier degré de l'échelle hiérarchique des artistes. Cf. A. Félibien : « Préface aux *Conférences* », in : A. Mérot (éd.) : *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris : ENSB-A, 1996 [1668] : 45–59, p. 50. Voir à ce sujet, entre autres : B. Verschaffel : *Essais sur les genres en peinture. Nature morte, Portrait, Paysage*, trad. D. Cunin, Bruxelles : La Lettre volée, 2007 : 12 et Zs. Szűr : « La nature morte, la nature silencieuse au XVIII<sup>e</sup> siècle : vers un changement de la conception des genres picturaux à l'ère des Lumières », in : É. Oszetzky & K. Bene (éds.) : *Mots, discours, textes. Approches diverses de l'interculturalité francophone en Europe Centre-Orientale*, Pécs : UFR d'Études Francophones, 2011 : 319–324.

<sup>14</sup> R. de Piles : *Cours de peinture par principes*, Paris : Gallimard, 1989 [1708] : 31–32.

À propos du genre de la nature morte, il ne nous semble pas inutile d'évoquer sa caractérisation par quelques théoriciens contemporains. L'historien de l'art Étienne Jollet cite comme critère majeur de ce genre son autonomie vis-à-vis de la représentation de l'homme<sup>15</sup>. Quant à la relation de la nature morte à la nature vivante, l'adjectif « mort » dans le nom français désignant les représentations de la nature inanimée n'exclut pas la présence des animaux ou de l'homme<sup>16</sup>. L'accent est pourtant mis sur les objets qui possèdent, comme l'affirme Étienne Jollet, « une expressivité propre » et prédominent par rapport aux éléments de la nature vivante<sup>17</sup>. Aussi ajoute-t-il comme autre critère important l'isolement des objets qui se situent au premier plan ou au milieu du tableau, et sont rendus avec une grande précision<sup>18</sup>. Ces critères coïncident en partie avec ceux de Jan Blanc qui distingue trois caractéristiques majeures de la nature morte : la « représentation minutieuse de la nature, étudiée sur le vif, puis recomposée par les artistes, afin de susciter le plaisir des sens et l'illusion de la vie »<sup>19</sup>. Ces critères dernièrement évoqués sont des qualités particulièrement prisées dans les natures mortes nordiques qui ont exercé, au XVII<sup>e</sup> siècle, une influence notable sur les natures mortes françaises.

À ces critères s'ajoute encore le questionnement, capital du point de vue de notre interrogation concernant les images des restes de fruits, qui porte sur le rapport de la nature morte au temps. Dans ces tableaux, les objets mis en scène, souvent placés devant un fond neutre, semblent suggérer que la nature morte s'inscrit dans une sorte d'atemporalité, dans un présent éternel. Ce sentiment n'est pourtant qu'illusoire dans le cas de la nature morte montrant des fruits

<sup>15</sup> É. Jollet : *La Nature morte ou la place des choses. L'objet et son lieu dans l'art occidental*, Paris : Hazan, 2007 : 13.

<sup>16</sup> Il convient de noter que l'expression française « nature morte » en tant que terme global n'était pas encore en usage à l'époque. Elle a été utilisée pour la première fois en 1750 par le critique d'art Baillet de Saint-Julien dans sa *Lettre sur la peinture à un amateur*, à propos du peintre Jean-Jacques Bachelier. Au XVII<sup>e</sup> siècle, d'autres formules ont été employées pour désigner la nature immobile, dont l'expression *still-stehende Sachen*, utilisée par l'écrivain d'art allemand Joachim von Sandrart, au sujet des tableaux du peintre alsacien Sébastien Stoskopff. Voir Ch. Sterling : *La Nature morte...*, *op.cit.* : 42 et M. Faré : « De quelques termes désignant la peinture d'objet », in : A. Châtelet & N. Reynaud (éds.) : *Études d'art français offertes à Charles Sterling*, Paris : PUF, 1975 : 265–277.

<sup>17</sup> É. Jollet : *La Nature morte...*, *op.cit.* : 13–14.

<sup>18</sup> *Ibid.* : 13.

<sup>19</sup> J. Blanc : *Stilleven*, *op.cit.* : 251. Jan Blanc précise que le mot hollandais *leven* signifie en français le « vif », et désigne une certaine manière de peindre, qui s'appuie sur l'observation directe de la nature. *Ibid.* : 88–89.

gâtés dont les signes d'imperfection renvoient à un ancrage dans le temps, au passage du temps, et dotent ces tableaux d'un aspect narratif. Comme le constate Bart Verschaffel, « [l]a nature morte narre l'histoire banale de ce que le temps fait à l'homme et aux choses<sup>20</sup> ».

Parmi les natures mortes françaises de l'époque baroque qui montrent des fruits abîmés, le tableau de l'artiste d'origine strasbourgeoise et établi à Amsterdam, Jean Bouman (1601–1658) – intitulé *Nature morte de fruits sur une table* – mérite d'être mentionné. À part les pommes et poires gâtées, le spectateur y repère une chenille et une souris : ces animaux ne rendent que plus évidente la décomposition des fruits et son résultat, la putréfaction.



**Figure 3 :** Jean Bouman : *Nature morte de fruits sur une table*, 1635, huile sur bois, 45×51 cm, Strasbourg : musée de l'œuvre Notre-Dame

La présence de ces animaux dans le tableau de Bouman n'est probablement guère gratuite. Ils contribuent à ce que les fruits endommagés deviennent encore moins désirables. Les pommes et poires gâtées ne sont pas un prototype idéalisé d'un certain fruit, mais – à cause de leur imperfection – peuvent être considérés comme des fruits concrets et singuliers. Des connotations symboliques se rattachent pourtant non seulement aux fruits, mais aussi aux animaux représentés : à la chenille qui incarne, dans le langage figuré, « la tendance à un

<sup>20</sup> B. Verschaffel : *Essais sur les genres en peinture*, op.cit. : 24.

mal avilissant » et la laideur<sup>21</sup>, ainsi qu'à la petite souris placée près des fruits abîmés et peinte de manière minutieuse. Dans l'iconographie occidentale, cet animal rongeur, tenu pour impur, symbolise la corruption qui conduit au péché, mais il peut également renvoyer au temps qui dévore tout.



**Figure 4** : Ludovico de Susio (Lodewijck Susi) : *Nature morte aux fruits, confiseries, amandes et noix, avec deux souris*, 1619, huile sur bois, 34,9×46,5 cm, Saint Louis : Saint Louis Art Museum

Le motif de la souris apparaît également dans un autre tableau datant de la même époque que celui de Bouman, œuvre de Ludovico de Susio (1595–1640), peintre errant d'origine flamande et établi en Italie<sup>22</sup>. Les trois souris dans sa nature morte sont disproportionnées : elles paraissent trop petites par rapport à l'assiette et aux fruits (remarquons que dans cette peinture aussi, les pommes sont abîmées). La taille démesurée du citron, situé à côté des souris rongeur des amandes, renvoie à son importance au sein du tableau de Susio qui, semblablement à Bouman, était spécialisé surtout dans la peinture des fruits. Quant au citron, il peut être conçu comme une « allégorie de l'amertume », ce

<sup>21</sup> J. Chevalier & A. Gheerbrant : *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, nombres*, Paris : Robert Laffont & Jupiter, 1982 : 222.

<sup>22</sup> C. Grimm : *Natures mortes italiennes, espagnoles et françaises aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, trad. D.-A. Canal, Paris : Herscher, 1996 : 89.

sentiment inspiré par la conscience de la finitude de la vie, et rapproche alors la signification symbolique de ce tableau de celle des Vanités<sup>23</sup>.

Dans ces tableaux, les fruits posés sur le rebord de la table nécessitent une vision rapprochée qui permet de voir leurs imperfections : le spectateur a l'impression de pouvoir les saisir (les toucher, goûter et sentir), mais il n'en a nulle envie car les fruits sont abîmés (à l'encontre des fruits parfaits et appétissants de Louise Moillon, par exemple)<sup>24</sup>. De ces fruits imparfaits, trop mûrs et présentant des taches de moisissure, il n'émane pas de parfum délicieux, mais ils sentent le pourri. Ils sont montrés dans les tableaux évoqués comme des objets périssables, saisis dans un état éphémère. Comme l'exprime Bart Verschaffel à propos des objets représentés en peinture en général, ils

[...] suivent calmement et inexorablement leur cours jusqu'à leur fin. La chair d'un fruit mûrit, pourrit et périt ; les fleurs se fanent ; les livres s'abîment ; les verres se brisent ; les cordes d'un instrument se cassent ; les bougies s'éteignent et le tabac part en fumée ; le poisson se gâte ; les animaux finissent en viande et l'ordre en pagaille. Et quand on fait abstraction de tout ce pour quoi l'homme s'agite au cours de son existence, on comprend qu'il partage le sort des choses : la tête devient crâne<sup>25</sup>.

Dans les quelques natures mortes de fruits gâtés que nous venons de passer en revue, il n'était question que du début de ce processus de disparition, auquel renvoyaient les traces de décomposition ou les trous de vers. Elles ne mettent pas encore en image les restes de fruits, mais sont les représentations des états intermédiaires conduisant à l'anéantissement. Par la suite, ce n'est pas sur la peinture, mais sur la sculpture que nous allons nous pencher : à travers l'œuvre d'un seul artiste, nous nous concentrons sur les illustrations des différentes phases de la « vie » d'une pomme, incluant aussi son état final ou presque, lorsqu'elle devient trognon.

<sup>23</sup> M. de Launey : *Peinture et philosophie, op.cit.* : 66.

<sup>24</sup> Cf. par exemple : Louise Moillon, *Pêches et prunes*, dit aussi *Corbeille de prunes* (vers 1634, Paris, Louvre).

<sup>25</sup> B. Verschaffel : *Essais sur les genres en peinture, op.cit.* : 26.

### 3 Le trognon de pomme pérennisé, objet d'art moderne

Sujet d'étude apparemment simple, voire banal, la pomme n'a cessé d'être présente dans la peinture également après le XVII<sup>e</sup> siècle. Motif secondaire fréquent des œuvres religieuses, la pomme apparaît aussi dans les tableaux qui mettent en scène des sujets mythologiques, tel le jugement de Pâris, représenté entre autres par Rubens ou Watteau<sup>26</sup>. Si le XVII<sup>e</sup> siècle est l'âge d'or de la nature morte, il n'en reste pas moins qu'aux siècles suivants aussi, de belles natures mortes aux fruits ont été créées – mais qui ne montrent que rarement des fruits abîmés<sup>27</sup>. Ce qui est commun dans ces peintures, c'est que les significations allégoriques des fruits s'y estompent, à la différence de la plupart des représentations des fruits du XVII<sup>e</sup> siècle où les natures mortes sont généralement chargées de connotations symboliques.

La pomme constitue parfois aussi le sujet principal des peintures de l'époque moderne : les pommes de Cézanne ou de Magritte comptent sans doute parmi les exemples les plus connus<sup>28</sup>. Si les peintres recourent souvent à ce motif, il en va autrement pour les sculpteurs. De fait, la nature morte en tant que sujet de sculpture est relativement rare. La statue monumentale, intitulée *Noyau de pomme* de l'artiste contemporain suédo-américain Claes Oldenburg (1929–2022) – connu pour ses représentations d'objets quotidiens – est un rare exemple pour la sculpture du trognon de pomme<sup>29</sup>. Il n'est pourtant pas du tout certain que cette œuvre ait influencé la série des trognons du sculpteur hongrois Attila Rajcsók, car celui-ci n'évoque jamais la statue d'Oldenburg dans les interviews qu'il a données.

<sup>26</sup> Parmi les différentes versions du motif exécuté par Pierre Paul Rubens, cf. par exemple celle de 1636 (Londres, National Gallery) ou *Le jugement de Pâris* de Jean-Antoine Watteau (1717–1721, Paris, Louvre).

<sup>27</sup> Pour la nature morte aux pommes au XVIII<sup>e</sup> siècle, cf. entre autres le *Gobelet d'argent* de Jean Siméon Chardin (vers 1768, Paris, Louvre) ou la *Jardinière de pommes* de Jean-Étienne Liotard (2<sup>nd</sup>e moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, vente aux enchères chez Sotheby's le 25 janvier 2024, lot 13). Pour illustrer la représentation picturale des fruits qui présentent des altérations, cf. la nature morte de Lié Louis-Périn Salbreux, intitulée *Fruits variés et un pichet sur une table* (2<sup>nd</sup>e moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle – 1<sup>e</sup> quart du XIX<sup>e</sup> siècle, Reims, Musée des Beaux-arts).

<sup>28</sup> Cf. par exemple Paul Cézanne : *Pommes et oranges* (vers 1899, Paris, Musée d'Orsay) et René Magritte : *Ceci n'est pas une pomme* (1964, lithographie).

<sup>29</sup> Claes Oldenburg : *Apple Core* (Jérusalem, Israel Museum, 1992).

C'est en 2019 que nous avons découvert les œuvres de Rajcsók, lors d'une exposition dans une galerie d'art de Budapest<sup>30</sup>. Les sculptures exposées représentaient différents états de pommes : certaines montraient des fruits à peine entamés, d'autres la moitié d'une pomme, mais la plupart d'entre elles étaient des trognons, des pommes presque entièrement consommées.



**Figure 5 :** Attila Rajcsók : *Nature morte*, 2019, bronze et bois, 19,5×22×20cm. Collection particulière.

À propos de ces sculptures étonnantes, la première question qui se pose concerne les raisons ayant poussé l'artiste à choisir pour sujet de ses œuvres les restes d'une pomme, les trognons jetés après la consommation de la chair du fruit. Comme le rappelle Attila Rajcsók dans une interview, le choix de la pomme comme motif à représenter n'est nullement innocent : ce fruit a joué un rôle important dans l'histoire culturelle, à commencer par la pomme défendue de l'arbre de la connaissance dans la Genèse, en passant par la pomme de Guillaume Tell ou celle d'Isaac Newton jusqu'à la pomme croquée, symbole d'Apple<sup>31</sup>. Mais à part ces références culturelles bien connues, l'artiste évoque aussi une raison plus personnelle : l'habitude de ses enfants de laisser des trognons partout dans l'appartement. Examinant leur forme, Rajcsók a eu l'idée d'élever ces objets jetés au niveau d'objets artistiques, de les sublimer en

<sup>30</sup> Art Salon Társalgó Galéria (Budapest), exposition du peintre Ákos Esse Bánki et du sculpteur Attila Rajcsók (entre le 29 novembre 2019 et le 31 janvier 2020).

<sup>31</sup> E. Ozsda : « Körtefából almacsutka », *Magyar Nemzet*, 2022 (en ligne), mis en ligne le 22 juin 2022, <https://magyarnemzet.hu/kultura/2022/06/kortefabol-almacsutka> (consulté le 14 juillet 2024).

quelque sorte. Il considère notamment le trognon comme l'abstraction la plus simple, réductible à partir d'une forme positive et d'une forme négative<sup>32</sup>.

Mais qui est cet artiste tellement fasciné par les restes de pommes qu'ils constituent l'un des motifs dominants de ses œuvres, la « marque » de son art ? Il nous semble important de présenter brièvement ce sculpteur, avant de passer à l'analyse de quelques-unes de ses œuvres<sup>33</sup>. Né en 1983, Attila Rajcsók a obtenu son diplôme d'artiste sculpteur en 2008 à l'École des Beaux-arts de Budapest. À partir de 2009, il a participé à plusieurs expositions (individuelles et collectives), surtout en Hongrie, mais aussi en France et en Slovénie. Ses œuvres se situent à la frontière de l'art abstrait et de l'art figuratif, et ses sculptures en acier s'inspirent souvent des formes organiques observées dans la nature, telle la coquille d'escargot ou la forme des animaux de la mer déjà éteints (dont les mollusques céphalopodes fossiles, appelés ammonites).



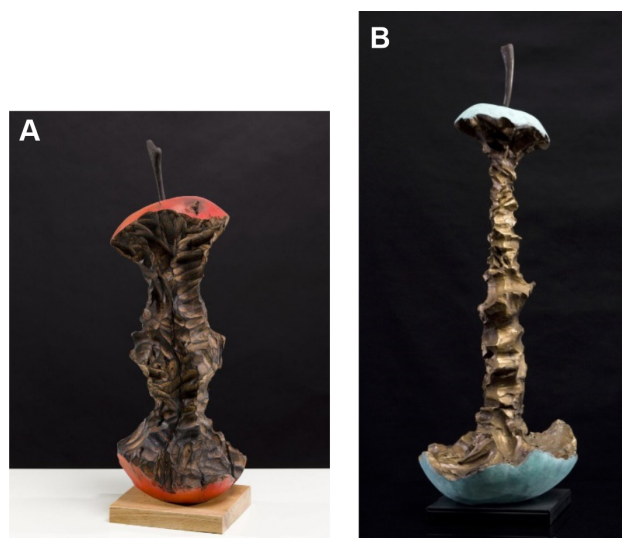
**Figure 6** : Attila Rajcsók : *Trognon de pomme*, 2009, acier galvanisé, 3 mètres. Budapest : Parc Millénaire.

<sup>32</sup> « Fémből és fából alkot a Főton élő szobrász, Rajcsók Attila » (interview avec l'artiste), 2022 (en ligne), mis en ligne le 07 février 2022, <https://fotinfo.hu/fembol-es-fabol-alkot-a-foton-eloszobrasz-rajcsok-attila/> (consulté le 14 juillet 2024).

<sup>33</sup> Pour les éléments de la présentation d'Attila Rajcsók, voir le portfolio de l'artiste sur le site de l'Art Salon Társalgó Galéria : <https://www.tarsalgogallery.com/portfolio/rajcsok-attila/> (consulté le 14 juillet 2024).

Le motif du trognon avait éveillé l'intérêt d'Attila Rajcsók dès ses études. Sa statue de trognon sans doute la plus connue se trouve au Parc Millénaire de Budapest : d'une hauteur de trois mètres, elle a été réalisée en acier galvanisé. L'artiste avait été invité en 2009 à concevoir une statue dans un parc qui se situe près de bureaux et d'un terrain de jeu : son projet avait été accepté, et la statue commandée. Celle-ci est inhabituelle tant pour son sujet que pour sa technique de réalisation à partir des bandes de tôle pliées et soudées. Si l'on peut interpréter le trognon agrandi comme une sorte de *memento mori*, le registre ludique sur lequel la statue a été réalisée contrebalance cette interprétation sinistre.

Comme l'explique le sculpteur, il s'inspire souvent des motifs présents dans la vie quotidienne, des objets insignifiants auxquels on ne prête guère attention et que l'on jette après l'usage. Cette idée implique la question (qui hante en effet toute réflexion esthétique contemporaine) de savoir si l'objet banal reproduit ou, plutôt, transformé par l'art peut représenter une valeur esthétique quelconque. Il nous semble que les trognons de Rajcsók peuvent être considérés comme des exemples frappants de la « transfiguration du banal », pour emprunter le titre du livre d'Arthur Danto<sup>34</sup>.



**Figure 7 :** A : Attila Rajcsók : *Trognon de pomme rouge*, 2019, bois de poirier, 80×27×25 cm. Collection particulière. B : Attila Rajcsók : *Trognon de pomme fine*, 2020, bronze, 75×24×26 cm. Collection particulière.

<sup>34</sup> A. C. Danto : *La transfiguration du banal : une philosophie de l'art*, trad. C.-H. Schaeffer, Paris : Seuil, 1989.

Objets extrêmement simples et insignifiants, ces statues de trognons de pomme ne rappellent que de très loin l'état initial, celui du fruit entier. De la pomme, il manque presque toute la partie comestible (la peau et la chair), et il n'en reste que le pédoncule et parfois aussi une partie du cœur avec les pépins. Lors de leur perception, ces statues requièrent la participation active du spectateur : c'est celui-ci qui évoque les significations codées, héritées d'une longue tradition iconographique, qui se rattachent à ce fruit, et c'est également lui qui complète éventuellement la statue dans son imagination.

La forme, la matière et la dimension des œuvres de Rajcsók sont variées : à l'exposition, on pouvait découvrir des sculptures de pommes coupées en deux ou en quatre, des trognons contenant les traces de dents, ainsi que ceux, tout petits, qui étaient posés dans une assiette ou encore ceux, minces et agrandis, qui s'élevaient vers le ciel. La matière des trognons sculptés est le bronze ou le bois (surtout le poirier<sup>35</sup>) et, quant à leur couleur, à part la couleur bronze, le vert moisi et parfois aussi le rouge (comme allusion discrète à la vie) sont prédominants<sup>36</sup>. Malgré leurs différences, ces sculptures montrent pourtant certains traits communs : ces statues incitent notamment à une réflexion sur la pérennité des œuvres d'art, lorsqu'elles remettent en question le caractère apparemment durable, mais en réalité plus ou moins éphémère de toute œuvre fabriquée par l'homme. À ces caractéristiques s'ajoute encore un certain sentiment d'absence, difficile à définir, que les statues de Rajcsók éveillent chez le spectateur.

#### 4 Conclusion

Il nous semble que c'est cette absence métaphysique, visualisée par l'art, qui est le véritable sujet des sculptures d'Attila Rajcsók. Ses statues de trognon mettent en image le résultat de la transformation lors de laquelle la matière jadis vivante devient déchet. Dans les sculptures de Rajcsók, on ne voit certes pas de trous de vers, comme dans les fruits abîmés des natures mortes du siècle classique, car dans ce cas-là, ce sont les dents humaines qui ont consommé – et détruit – le fruit représenté. Ses œuvres font appel non seulement à la

<sup>35</sup> L'artiste trouve que la direction des fibres et la structure du poirier sont idéales pour la sculpture sur bois. Voir E. Ozsda : « Körtefából almacsutka », *op.cit.*

<sup>36</sup> Cs. Abafy-Deák & L. Kölös : « Esse Bánki Ákos & Rajcsók Attila », *Tiszatájonline*, 2020 (en ligne), mis en ligne le 19 janvier 2020, <https://tiszatajonline.hu/kepzuvezeset/esse-banki-akos-rajcsok-attila/> (consulté le 14 juillet 2024).

vue, mais aussi aux autres sens du spectateur : à part le toucher, prédominant dans le cas des sculptures, l'odorat est également sollicité. Le spectateur peut associer une odeur désagréable à l'image de la décomposition de la pomme, et se souvenir éventuellement de l'anecdote concernant les circonstances de travail de Friedrich Schiller, racontée par Johann Peter Eckermann dans ses *Entretiens* avec Goethe, selon laquelle le poète allemand aurait puisé son inspiration dans l'odeur de pommes gâtées<sup>37</sup>.

Que reste-t-il de nos fruits ? À la question qui figure dans le titre de notre article – et qui fait allusion à une chanson nostalgique de Charles Trenet – on peut répondre qu'il reste d'abord de petits trous, qui sont les premiers pas vers la décomposition progressive des fruits et, ensuite, des trognons. C'est en nous concentrant sur la représentation artistique des restes de fruits (en particulier ceux de la pomme) en leurs différents stades de décomposition que nous avons tâché de montrer comment les valeurs symboliques conventionnelles rattachées à la pomme peuvent s'enrichir, même de nos jours, grâce à l'art, par de nouvelles couches de signification. L'autre conclusion que l'on peut tirer des investigations est la suivante : les fruits gâtés des natures mortes, ainsi que les statues de trognons – qui rendent visible de façon ostentatoire l'absence – contribuent aussi à ce que l'homme change, du moins temporairement, sa vision de monde anthropocentrique réconfortante, où tout est construit à son image et conçu à l'échelle humaine, et qu'il adopte un point de vue plus large dont fait partie toute la nature vivante.

## Bibliographie

- Abafy-Deák, Cs. & L. Kölüs, (2020) : Esse Bánki Ákos & Rajcsók Attila. *Tiszatáj-online* [En ligne], mis en ligne le 19 janvier 2020, consulté le 14 juillet 2024. <https://tiszatajonline.hu/kepzomuveszet/esse-banki-akos-rajcsok-attila/>
- Bertolini, G. (2002) : *Art et déchet. Le déchet, matière d'artistes*. Lentilly & Angers : Aprede & le Polygraphe.
- Bertolini, G. (2020) : *L'écriture, une déjection ?* Paris : L'Harmattan.

<sup>37</sup> Selon l'anecdote racontée par Eckermann (le secrétaire personnel de Goethe), la femme de Schiller aurait dit à Goethe – qui sentait une mauvaise odeur en attendant l'arrivée de Schiller dans la chambre de celui-ci – que le tiroir de son mari devait être toujours rempli de pommes gâtées, car Schiller ne pouvait ni vivre ni travailler sans cette odeur. M. Hertl : « Schillers faule Äpfel », in : W. Keller (Hg.), *Goethe-Jahrbuch*, Bd. 115, Weimar & Stuttgart : Verlag Hermann Böhlaus Nachfolger, 1998 : 231–236.

- Bertolini, G. (2021) : *Déchet, cadavre exquis*. Saint-Denis : Édilivre.
- Blanc, J. (2020) : *Stilleven : peindre les choses au XVII<sup>e</sup> siècle*. Paris : Éditions 1 : 1.
- Bryson, N. (2001) : *Looking at the Overlooked. Four Essays on Still Life Painting*. London : Reaktion Books.
- Chevalier, J. & A. Gheerbrant (1982) : *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, nombres*. Paris : Robert Laffont & Jupiter.
- Coutin, C. & F. Du Mesnil (2017) : *La vie silencieuse de Louyse Moillon, 1610–1696*. Paris : Le Jardin d'Essai.
- Danto, A. C. (1989) : *La transfiguration du banal : une philosophie de l'art*. Trad. C.-H. Schaeffer. Paris : Seuil.
- De Launey, M. (2021) : *Peinture et philosophie*. Paris : Éditions du Cerf.
- De Piles, R. (1989) : *Cours de peinture par principes [1708]*. Paris : Gallimard.
- Faré, M. (1975) : De quelques termes désignant la peinture d'objet. In : A. Châtelet & N. Reynaud (éds.) *Études d'art français offertes à Charles Sterling*. Paris : PUF. 265–277.
- Félibien, A. (1996) : Préface aux *Conférences [1668]*. In : A. Mérot (éd.) *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVII<sup>e</sup> siècle*. Paris : ENSB-A. 45–59.
- Fémből és fából alkot a Fóton élő szobrász, Rajcsók Attila* (2022) : Interview avec l'artiste [En ligne], mis en ligne le 07 février 2022, consulté le 14 juillet 2024. <https://fotinfo.hu/fembol-es-fabol-alkot-a-foton-elo-szobrasz-rajcsok-attila/>
- Grimm, C. (1996) : *Natures mortes italiennes, espagnoles et françaises aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*. Trad. D.-A. Canal. Paris : Herscher.
- Hertl, M. (1998) : Schillers faule Äpfel. In : W. Keller (Hg.) *Goethe-Jahrbuch* Bd. 115. Weimar & Stuttgart : Verlag Hermann Böhlaus Nachfolger. 231–236. [https://doi.org/10.1007/978-3-476-02973-7\\_16](https://doi.org/10.1007/978-3-476-02973-7_16)
- Jollet, É. (2007) : *La Nature morte ou la place des choses. L'objet et son lieu dans l'art occidental*. Paris : Hazan.
- Ozsda, E. (2022) : Körtefából almacsutka. *Magyar Nemzet* [En ligne], mis en ligne le 22 juin 2022, consulté le 14 juillet 2024. URL : <https://magyarnemzet.hu/kultura/2022/06/kortefabol-almacsutka>.
- Sterling, Ch. (1985) : *La Nature morte de l'Antiquité au XX<sup>e</sup> siècle [1952]*. Paris : Macula.

Szűr, Zs. (2011) : La nature morte, la nature silencieuse au XVIII<sup>e</sup> siècle : vers un changement de la conception des genres picturaux à l'ère des Lumières. In É. Oszetzky & K. Bene (éds.) *Mots, discours, textes. Approches diverses de l'interculturalité francophone en Europe Centre-Orientale*. Pécs : UFR d'Études Francophones de Pécs. 319–324.

Verschaffel, B. (2007). *Essais sur les genres en peinture. Nature morte, Portrait, Paysage*. Trad. D. Cunin. Bruxelles : La Lettre volée.

## Illustrations

Fig. 1 : Caravage (Michelangelo Merisi) : *Les pèlerins d'Emmaüs*, vers 1601, huile sur toile, 141×196,2 cm. Londres : National Gallery. Source : [https://fr.wikipedia.org/wiki/P%C3%A8lerins\\_d%27Emma%C3%BCs#/media/Fichier:1602-3\\_Caravaggio,Supper\\_at\\_Emmaus\\_National\\_Gallery,\\_London.jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/P%C3%A8lerins_d%27Emma%C3%BCs#/media/Fichier:1602-3_Caravaggio,Supper_at_Emmaus_National_Gallery,_London.jpg)

Fig. 2 : Caravage (Michelangelo Merisi) : *Corbeille de fruits*, entre 1597–1600, huile sur toile, 54,5×67,5 cm. Milan : Pinacothèque Ambrosienne. Source : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Corbeille\\_de\\_fruits#/media/Fichier:Canestra\\_di\\_frutta\\_\(Caravaggio\).jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/Corbeille_de_fruits#/media/Fichier:Canestra_di_frutta_(Caravaggio).jpg)

Fig. 3 : Jean Bouman : *Nature morte de fruits sur une table*, 1635, huile sur bois, 45×51 cm. Strasbourg : musée de l'œuvre Notre-Dame. Source : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Jean\\_Bouman#/media/Fichier:Jan\\_Bouman-Nature\\_morte.jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/Jean_Bouman#/media/Fichier:Jan_Bouman-Nature_morte.jpg)

Fig. 4 : Ludovico de Susio (Lodewijck Susi) : *Nature morte aux fruits, confiseries, amandes et noix, avec deux souris*, 1619, huile sur bois, 34,9×46,5 cm. Saint Louis : Saint Louis Art Museum. Source : [https://it.wikipedia.org/wiki/Ludovico\\_de\\_Susio#/media/File:Lodewik\\_Susi\\_-\\_Still\\_Life\\_with\\_Mice.jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/Ludovico_de_Susio#/media/File:Lodewik_Susi_-_Still_Life_with_Mice.jpg)

Fig. 5 : Attila Rajcsók : *Nature morte*, 2019, bronze et bois, 19,5×22×20 cm. Collection particulière. Source : photographie prise par Mihály Borsos. Reproduction avec l'autorisation gracieuse de Mihály Borsos. © photo : misi 2019.

Fig. 6 : Attila Rajcsók : *Trognon de pomme*, 2009, acier galvanisé, 3 mètres. Budapest : Parc Millénaire. Source : [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Millen%C3%A1ris\\_Park.\\_%27Apple\\_core%27.\\_\(Attila\\_Rajcs%C3%B3k,\\_2009\).\\_Three\\_meters\\_high.\\_Chrome\\_steel.\\_-16-20,\\_Kisr%C3%B3kus\\_street,\\_Millen%C3%A1ris,\\_Budapest\\_District\\_II.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Millen%C3%A1ris_Park._%27Apple_core%27._(Attila_Rajcs%C3%B3k,_2009)._Three_meters_high._Chrome_steel._-16-20,_Kisr%C3%B3kus_street,_Millen%C3%A1ris,_Budapest_District_II.JPG)

Fig. 7A : Attila Rajcsók : *Trognon de pomme rouge*, 2019, bois de poirier, 80×27×25 cm. Collection particulière. Source : photographie prise par Mihály Borsos. Reproduction avec l'autorisation gracieuse de Mihály Borsos. ©photo : misi 2019.

Fig. 7B : Attila Rajcsók : *Trognon de pomme fine*, 2020, bronze, 75×24×26 cm. Collection particulière. Source : photographie prise par Mihály Borsos. Reproduction avec l'autorisation gracieuse de Mihály Borsos. © photo : misi 2020



## Déchets, ordures dans les représentations picturales de la vie rurale et paysanne (XVI<sup>e</sup> siècle)

Katalin Varró  
[varroke@gmail.com](mailto:varroke@gmail.com)

**Abstract:** This article focuses on the analysis of two paintings by Pieter Bruegel the Elder, a 16th-century Flemish painter who illustrated the life of peasants of his time. The first painting by Bruegel discussed in this article is *The Battle of Carnival and Lent*, which shows his unique point of view at the time, inspired by the art of Hieronymus Bosch and referring to the remarkable image of religious festivals. In this painting, which contains many actions and habits of that time in villages during the Easter festival, the ground plan catches our attention, for the waste and remains of everything that is to be found at a funfair. In the symbolism of these elements, we find the two sides, probably represented exaggeratedly and in an allegorical manner, of joy and suffering. The other painting discussed, *Flemish Proverbs*, also provides us with many examples of rubbish to show the daily life caricatured by Bruegel's brush: we are dealing with some facets of this episode represented in this painting, as a mark of the 16th century.

**Keywords:** Bruegel, Flemish, carnaval, fast, proverbs, 16th century

**Résumé :** Le présent article se penche sur l'analyse de deux peintures de Pieter Bruegel l'Ancien, peintre flamand du XVI<sup>e</sup> siècle qui a illustré la vie des paysans de son époque. La première peinture de Bruegel traitée dans cet article est *Le Combat de Carnaval et Carême*, qui montre son point de vue unique à son époque, inspiré par l'art de Jérôme Bosch et faisant référence à l'image remarquable des fêtes religieuses. Sur cette image, qui contient maintes actions et habitudes de cette époque-là aux villages lors de la fête de Pâques, le plan du sol retient notre attention, pour les déchets et les restes de tout ce qui est à retrouver dans une fête foraine. Dans la symbolique de ces éléments, nous retrouvons les deux côtés, probablement représentés exagérés et de manière allégorique, de la joie et de la souffrance. L'autre peinture mentionnée, les *Proverbes flamands* nous fournit également de nombreux exemples de détritrus pour montrer la vie quotidienne caricaturée par le pinceau de Bruegel : nous traitons de quelques facettes de cette épisode représentée dans ce tableau, comme empreinte du XVI<sup>e</sup> siècle.

**Mots-clés :** Bruegel, flamand, Carnaval, Carême, proverbes, XVI<sup>e</sup> siècle

Le présent article vise à illustrer la vie des paysans, telle qu'elle apparaît au XVI<sup>e</sup> siècle, à travers deux peintures connues de Pieter Bruegel l'Ancien (vers

1525–1569), peintre flamand de génie de son temps : le *Combat de Carnaval et Carême*, puis les *Proverbes flamands*. Vu que ces peintures offrent une image « photoréaliste », pour utiliser un terme sans doute anachronique à l'époque, qui réfère à leur précision et leur rendu minutieux des détails ; elles ressemblent en effet à des photographies et sont prises de loin comme des photographies aujourd'hui, où à côté des hommes, les animaux et les objets architecturaux, souvent en état ruiné, jouent aussi un rôle considérable.

Nous situons d'abord notre sujet dans un contexte historique et artistique, ensuite nous offrons une analyse de ces deux œuvres, du point de vue des symboles qui y apparaissent et qui renvoient aux déchets.



**Figure 1 :** Pieter Bruegel l'Ancien (c. 1525–1569) *Le combat de Carnaval et Carême*, 1559, huile sur bois, 118×164.5 cm, Vienne : Kunsthistorisches Museum

Au XVI<sup>e</sup> siècle aux Pays-Bas, la « peinture était étroitement liée par ses traditions au travail des enlumineurs, par conséquent, les dimensions réduites, la manière minutieuse, le souci des détails, l'exécution soignée et achevée déterminaient fondamentalement son style et sa technique »<sup>1</sup>. Dans cet ex-

<sup>1</sup> T. Gerszi : *Bruegel et la peinture néerlandaise de son siècle*, Budapest : Corvina, 1970 : 8.

trait, l'historienne de l'art hongroise parle de Jean Gossart, ou Jan Gossaert, dit Mabuse, peintre français du XVI<sup>e</sup> siècle, mais cette description pourrait caractériser tout aussi bien l'art du peintre traité dans cette étude : Pieter Bruegel l'Ancien dont la manière de peindre montre les caractéristiques mentionnées<sup>2</sup>.

Le sujet de l'œuvre de Pieter Bruegel l'Ancien, intitulée *Le combat de Carnaval et Carême* est particulièrement intéressant. Dans cette peinture, l'artiste nous fait voir tout un village ou une partie d'une fête villageoise, avec non seulement de la beauté et de l'organisation d'une foire, mais tout honnêtement le reste de tout : au premier plan tout aussi bien qu'un peu partout, il montre les restes de nourritures jetées par terre. L'objectif de notre étude est d'illustrer, à partir de cet exemple, la vie des paysans, telle qu'elle apparaît dans les tableaux de Bruegel qui ne l'a pas idéalisée, mais l'a montrée de manière réaliste, dont témoignent aussi les déchets et des ordures montrées dans sa toile.

Il s'agit là de tout un travail de décryptage : « Ce travail de décryptage est un voyage. Un voyage polysémique, un voyage interdisciplinaire qui articule histoire, histoire des arts et des idées, philosophie et épistémologie. Un voyage qui naît au-delà des représentations du monde et qui s'inscrit dans la mesure même de ce monde<sup>3</sup> ».

## 1 Un conte médiéval réactualisé? Le « combat » de Carnaval et Carême

C'est essentiellement à travers l'analyse de cette peinture que nous montrons la diversité des objets peints, utiles ou inutiles, voire abandonnés et jetés, représentés par ce peintre talentueux du XVI<sup>e</sup> siècle. « Une première analyse du répertoire permet de déterminer un certain nombre d'axes de réflexion<sup>4</sup>. »

<sup>2</sup> L'orthographe du nom reste, encore aujourd'hui, incertaine. Dans les différentes sources, on trouve le nom de l'artiste sous la forme Brueghel, aussi bien que Bruegel.

<sup>3</sup> S. Carmon : *Roms au Prado : de l'épistémicide à l'appropriation culturelle, La représentation des Roms dans les grandes collections muséographiques européennes* Volume 2 – Le Prado. Strasbourg : Conseil de l'Europe, 2020 : 53–105, p. 53. « La perception désigne la fonction par laquelle nous nous formons une représentation sensible des objets extérieurs. Elle n'est pas la sensation (impression directe sur les sens), ni l'imagination (par laquelle nous composons et recomposons nos sensations). Dans la perception, la réceptivité d'un stimulus extérieur s'assemble à la représentation mentale. L'interprétation et le langage jouent ici un rôle prépondérant : le sujet perçoit et interprète dans un espace défini par son histoire et sa culture. L'artiste est percevant, la société dans laquelle il s'inscrit l'est également ; celui qui contemple l'œuvre est le réceptacle de ce paradigme. » (*ibid.* : 55).

<sup>4</sup> *Ibid.* : 59.

Pour commencer, il convient de présenter brièvement le sujet de la peinture de Bruegel. L'action mentionnée dans le titre de cette image est le « combat » de Carnaval et de Carême qui trouve sa source dans les contes médiévaux. Il était certainement populaire et important, puisque ce « combat » a été documenté par écrit dès le XIII<sup>e</sup> siècle<sup>5</sup>. Par ailleurs, les archives royales espagnoles révèlent que le roi Philippe II d'Espagne possédait une peinture de Jérôme Bosch (1450–1516) représentant ce sujet. Selon les recherches des spécialistes, ce tableau est aujourd'hui perdu, mais il a inspiré des suiveurs de Bosch, puisque plusieurs œuvres ayant une composition très semblable nous sont parvenues. En quoi consiste l'importance de cette peinture de Bosch, qui peut être considérée comme le prototype de la représentation de ce motif?



**Figure 2 :** Suiveur de Jérôme Bosch, *Le combat de Carnaval et Carême*, c. 1510, huile sur bois, 56.5×214 cm, collection privée



**Figure 3 :** Suiveur de Jérôme Bosch, *Le combat de Carnaval et Carême*, c. 1555, huile sur bois, 59×118.5 cm, Noordbrabants Museum, Bois-le-Duc, Pays-Bas

<sup>5</sup> T. Gerszi : *Bruegel et la peinture... op.cit.* : 6.



**Figure 4 :** Anonyme, *Le combat de Carnaval et Carême*, entre 1550 et 1599, huile sur bois, 74×238 cm, Museum Catharijneconvent, Utrecht, Pays-Bas

« Les premières œuvres du répertoire, celles relatives à l’imaginaire de la Renaissance nordique, [...] de Jérôme Bosch reflètent très clairement la configuration mentale, idéologique et religieuse de cette période charnière dans l’histoire de la pensée, entre Moyen Âge et époque moderne<sup>6</sup> ».

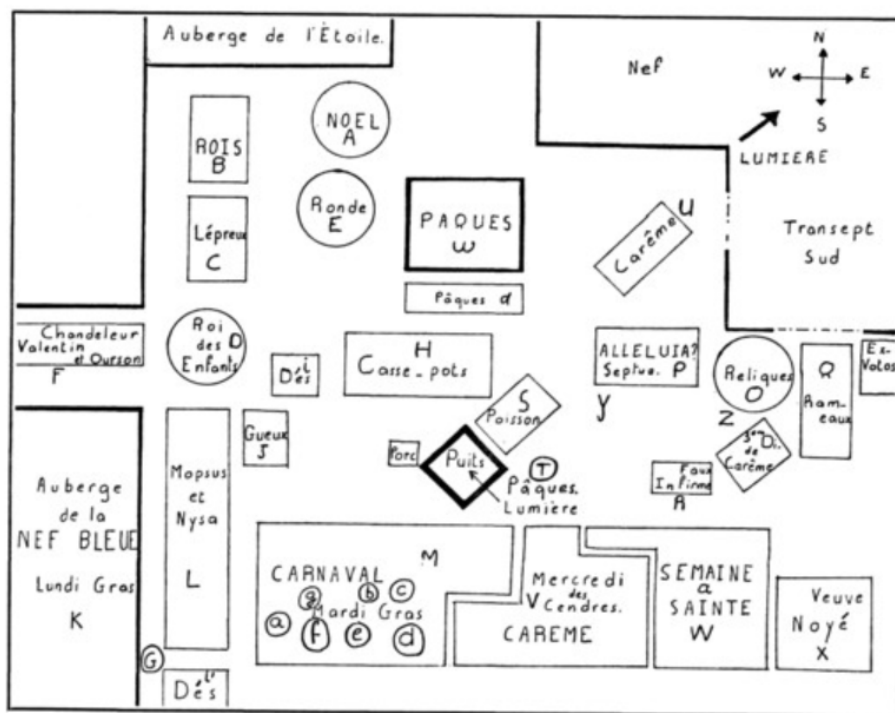
Quant à l’interprétation des deux figures allégoriques en général, Carnaval est d’une certaine manière l’incarnation de la joie de vivre, de l’attitude positive de la fête, mais aussi des excès de toutes sortes d’ordre et aussi visiblement le contraire du jeûne excessif. Cette figure est toujours entourée « de victuailles riches et grasses, notamment carnées, à base d’œufs ou de dérivés lactés, ainsi que de toutes leurs combinaisons culinaires : tourtes, gâteaux, gaufres... L’embonpoint est l’un de ses principaux traits. Il est accompagné d’une suite bigarrée de personnes costumées et bruyantes. Par opposition, Carême est la manifestation de l’ascèse. Maigre, voire décharné, il est accompagné d’une nourriture frugale : pains, poissons et coquillages (notamment des moules). Sa suite est composée de dévots<sup>7</sup> ». Ces deux personnages peuvent être interprétés de manière caricaturale : ils incarnent le catholicisme tant critiqué pour ses richesses (Carnaval) et le protestantisme (Carême). L’opposition remarquablement forte entre les deux personnages annonce les guerres de religion qui vont déchirer l’Europe au XVI<sup>e</sup> siècle.

Quant aux sources d’inspiration possibles du peintre, Bruegel s’est inspiré de l’iconographie médiévale des calendriers, ainsi que, à plusieurs reprises, de l’observation des travaux des mois. Dans ce tableau, à première vue, l’ensemble des travaux semble se dérouler simultanément, dans un cadre unique. En dé-

<sup>6</sup> S. Carmon : *Roms au Prado...*, *op.cit.* : 64–65.

<sup>7</sup> Comme le précise le magazine numérique <https://artenquestion.com/combat-carnaval-careme/>

couvrant dans une source contemporaine au peintre<sup>8</sup>, cet aspect est aperçu comme réaliste. Plus rien ne rappelle la beauté dont inspirant l'amour, « déesse chère aux néo-platoniciens. Rien qui évoque non plus la mythologie allégorique. Tout semble opposer Bruegel aux néo-platoniciens, en particulier ce goût de l'étrange, du cruel, du « laid », qu'il exprime volontiers. L'opposition serait totale si nous ne retrouvions à travers la quasi-totalité des œuvres de Bruegel des indices sûrs qu'elles ne peuvent en aucun cas exprimer le « visible » et recèlent une multiplicité des temps »<sup>9</sup>. Selon l'interprétation de Claude Gaignebet, l'identification des scènes du tableau montrant la lutte de Carnaval et de Carême et celles de leur temps permet aux spectateurs de retrouver un certain plan du calendrier qui a guidé l'organisation de la structure du tableau.



**Figure 5 :** Le plan calendaire de la place du village (C. Gaignebet : « Le combat de Carnaval et de Carême... », *op.cit.* : 319)

<sup>8</sup> C. Gaignebet : « Le combat de Carnaval et de Carême de P. Bruegel (1559) », *Annales* 27(2), 1972 : 313–345, p. 316. [https://www.persee.fr/doc/ahess\\_0395-2649\\_1972\\_num\\_27\\_2\\_422502](https://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1972_num_27_2_422502)

<sup>9</sup> *Idem.*

De nombreux parallèles iconographiques se trouvent dans le tableau. Sans entrer dans les détails, on vous montre ce plan<sup>10</sup> afin de faire comprendre le système des éléments qui peuvent sembler un peu pris au hasard, mais chaque personnage de la composition a sa place. « La disposition de la série des cérémonies ici représentées s'inspire des calendriers circulaires médiévaux dans lesquels chacun des mois, symbolisés par ses activités caractéristiques, est mis en rapport avec le ou les signes du zodiaque qui lui correspondent. Ce sont les coutumes qui vont du 25 décembre à Pâques qui sont ici représentées, qu'elles s'inscrivent dans le cycle des fêtes fixes ou dans celui des fêtes variables en relation avec Pâques<sup>11</sup> ».

La lecture verticale du tableau peut se faire de gauche vers la droite, selon le dessin ci-dessus où il est possible de constater l'apparition de plusieurs fêtes à plusieurs reprises. Mais en toute circonstance, des scènes de violence et des événements joyeux sont présents ensemble, notamment dans le cadre de la toile qui les unit ou qui donne uniquement une vue de la place du spectateur. Nous pouvons voir au premier plan le cadre de ce travail souligné par la présence des figures qui donnent le titre de cette œuvre comme sans la grande circulation des idées et des motifs de cette deuxième moitié du Moyen Âge.

## 2 Déchets et restes

Au pied des personnages se trouvent de nombreux restes qui donnent l'illusion d'être jetés d'une façon négligée, sans signification particulière, mais nous allons tenter de découvrir le pourquoi de leur déplacement. D'une manière systématique, nous analysons ces objets rejetés, en allant de la partie gauche de l'image vers la partie droite. Pour ce faire, nous nous appuyons sur le *Dictionnaire des symboles*.

Mais tout d'abord, une question générale se pose aussi concernant l'ambiance de la foire, notamment la question suivante : pourquoi personne ne danse ? Un guitariste accompagne Carnaval dans le petit groupe sur la gauche, mais on ne voit pas de danseurs. Pourtant, « la danse est célébration, la danse est langage. Langage en deçà de la parole : les danses nuptiales des oiseaux le montrent ; langage au-delà de la parole : car là où ne suffisent plus les mots surgit la danse.

<sup>10</sup> *Ibid.* : 319.

<sup>11</sup> *Ibid.* : 327.

Et qu'est-ce que cette fièvre, capable de saisir et d'agiter jusqu'à la frénésie toute créature, sinon la manifestation, souvent explosive, de l'Instinct de Vie, qui n'aspire qu'à rejeter toute la dualité du temporel, pour retrouver d'un bond l'unité première où corps et âmes, créateur et création, visible et invisible se retrouvent et se soudent, hors du temps, en une unique extase. La danse clame et célèbre l'identification à l'impérissable<sup>12</sup> ».

Un peu plus loin, en arrière, toujours sur le côté gauche de l'image, deux feux avec leur fumée apparaissent. Une baguette particulièrement fine est accrochée au mur de la maison et horizontalement, elle tient un bout de feu, avec une fumée des pailles. Et l'autre feu est soigné par une personne accroupie, portant un chapeau.

Ainsi, la purification par le feu est complémentaire de la purification par Peau, sur le plan microcosmique (rites initiatiques) et sur le plan macrocosmique (mythes alternés de Déluges et de Grandes Sécheresses ou Incendies)<sup>13</sup> ».

Au pied de Carnaval, des jeux de cartes se retrouvent renvoyant au couple qui est en train de jouer dans le coin gauche, en bas de l'image, et cette ambiance pleine de joie, de jeu, de vivacité, elle commence à confronter Carême qui est l'opposé de celle-ci. Le fait de se retrouver par terre peut vouloir dire : la fête est finie et donne place à son antipode.

Sur la partie droite, au pied de Carême, on remarque une coquille. « La coquille est ainsi liée à ridée de mort, en ce sens aussi que la prospérité qu'elle symbolise, pour une personne ou pour une génération, procède de la mort de l'occupant primitif de la coquille, de la mort de la génération précédente. À l'âge du renne, les coquilles marines, qui figurent dans les parures mortuaires, solidarisent le mort avec le principe cosmologique, Lune, Eau, Femme, le régénèrent, l'insèrent dans le cosmique et présupposent, à l'image des phases de la lune, naissance, mort, renaissance<sup>14</sup> ».

L'enchevêtrement présent, la rencontre des motifs particulièrement divers représentés qui donnent l'impression d'une densité excessive dans la peinture, « se précise par celle du nœud et par celle des dieux de la végétation et du cycle végétal de la mort et de la renaissance. C'est ce que peuvent avoir suggéré d'autres images, comme l'enlacement de lianes, de branches ou de serpents. L'enchevêtrement se révèle à l'analyse comme une phase de complication in-

<sup>12</sup> J. Chevalier & A. Gheerbrant : *Dictionnaire des symboles*, Paris : Robert Laffont S.A. et Éditions Jupiter, 1982 : 337 (pdf p. 186).

<sup>13</sup> *Ibid* : 437 (pdf p. 237).

<sup>14</sup> *Ibid* : 285 (pdf p. 161).

térieure, particulièrement difficile à débrouiller et à dénouer. C'est celle de l'être qui n'arrive pas à sortir de la broussaille des problèmes élémentaires, qui n'arrive pas à prendre son envol vers la libération, un Osiris incapable de s'élever du chthomen au céleste<sup>15</sup> ». Aussi le symbole de bretzel peut-il entrer dans cette explication en tant que nœud formé de la pâte du pain.

En somme, les ordures par terre sont considérées comme secondaires dans l'ensemble du message de la peinture. Comme le précise toujours le *Dictionnaire des symboles*, « l'association des ordures ou des immondices à la notion de péché se retrouve chez les Aztèques. Dans leur panthéon figure Tlazolteotl, déesse de l'amour charnel, de la fécondité et de la confession. Son nom veut dire la mangeuse d'ordures ou la déesse des immondices, parce qu'elle dévore les péchés. En Afrique Noire, des rites spéciaux entourent les ordures qui sont considérées comme chargées de forces, communiquées par les hommes. [...] les Fali du Cameroun, de même que chez les Bateké du Congo, les âmes sont censées élire domicile sur les las d'ordures, d'où elles passent dans le corps des femmes vaquant à leurs occupations ménagères<sup>16</sup> ». Nous trouvons un lien entre les petits objets ainsi que le reste, le produit des feux mentionnés auparavant, tous liés au temps qui passe, du bonheur des figures autour de Carnaval vers les membres du groupe autour de Carême, le temps qui se dégrade, qui se détériore et devient petit à petit en ruines, ses parties tombent dans toute direction, les conséquences des actions, des traces comme le jeu de cartes, la figurine ou des cailloux, des coquilles.

### 3 Activités villageoises

Mais que symbolisent ces gens mis en scène dans le tableau ? Est-ce la réalité de son époque que Bruegel représente ou peut-on y attribuer une signification symbolique ? Concentrons-nous davantage sur des détails pour un moment pour pouvoir apercevoir les détails, nous avons besoin d'une vision rapprochée.

Dans le tableau de Bruegel, les habitants du village appartenant au peuple font leurs actions quotidiennes, dont prier comme les sœurs au côté droit de la peinture, ou faire la cuisine comme la femme au chapeau, assise au côté gauche de l'image, qui prépare un plat sur le feu, et même une fumée y est visible, partant des branches brûlées. On peut y découvrir également, comme

<sup>15</sup> *Ibid* : 404–405 (pdf p. 220–221).

<sup>16</sup> *Ibid* : 425 (pdf p. 231).

l'évoque le magazine numérique *L'Art en Question*, une « marmite couvre-chef, un balai porte-chandelles, des masques et déguisements, des coiffes tricornes ou pointues rappelant celle des fous, des instruments de musique, dont un gril frotté avec un couteau »<sup>17</sup>.

Le spectateur du tableau découvre aussi la représentation de jeux, comme dans le cas de deux personnages peut-être déguisés en bas, côté gauche et au milieu de la peinture colorée, qui laissent des déchets autour d'eux. La plus grande figure est assise sur une tronche : elle est Carême, avec un bâton à la main, l'autre derrière elle pousse ce jeu, mais à leurs pieds, le spectateur voit toutes sortes de bouts de papier, ainsi que les restes d'aliments. Bien évidemment, la figure personnifiant Carême est entièrement opposée à Carnaval : elle est incarnée par une femme, surnommée « la vieille de carême » : maigre, visage émacié au teint vert, elle a l'air mourant, épuisée éternellement après les 40 jours de jeûne. Sa robe grise est serrée par une ceinture et nous voyons les pieds nus dans des socques. Dans une main, elle a une boîte à sel. Dans l'autre, elle arbore une pelle de boulanger, tenant deux poissons<sup>18</sup>.

« Au premier plan, quatre personnages remplissent l'espace qui sépare Carnaval de Carême. Ils tirent à l'aide de cordes les véhicules des deux combattants. Ils sont propres à notre tableau ; dans toutes les autres représentations, les chars sont simplement poussés. Leur emplacement et leur rôle peut avoir deux origines. Une origine réaliste, si le combat était réellement mimé dans un jeu ; une origine esthétique, si le peintre a ressenti la nécessité de meubler un espace vide. Au point de vue qui nous occupe, essentiellement sémantique, remarquons qu'ils se situent précisément sur la ligne qui sépare Carnaval de Carême. Une observation nous permet de choisir entre ces hypothèses. Le combat, tant du côté du gras Carnaval que de la maigre « Vieille Carême » est dénué d'agressivité. L'un lève les yeux au ciel et sa main gauche esquisse un geste d'adieu. L'autre, les yeux fixes, épuisée par le jeûne, ne se prépare ni à recevoir ni à donner des coups. Comme son adversaire, Carême défile, mais ne combat pas. Un des tableaux de Bruegel qui traite du même thème permet de saisir cette différence. On y voit la femme qui incarne Carême, l'œil vif, montée sur un tonneau (de poissons), toute proche de son antagoniste. C'est qu'ici les personnages tracteurs de notre tableau sont devenus pousseurs. Le choc paraît alors imminent<sup>19</sup> ».

<sup>17</sup> <https://artenquestion.com/combat-carnaval-careme/>

<sup>18</sup> <https://artenquestion.com/combat-carnaval-careme/>

<sup>19</sup> C. Gaignebet : « Le combat de Carnaval et de Carême... », *op.cit.* : 316.

#### 4 Des détails à retenir

Ce peintre du peuple, Pieter Bruegel l'Ancien nous montre aussi un puits sur le côté droit de la foule : une femme regarde au fond d'un seau et derrière elle, un pinceau est laissé tomber mais le lien entre le panier et le pinceau n'est pas évident. Le tableau réserve au spectateur multiples autres détails à découvrir et à déchiffrer. Il s'agit notamment des détails qui nous amusent ou qui nous dérangent, mais qui sont bien là dans le tableau. Parmi ces détails, nous allons nous concentrer essentiellement sur ceux qui ont rapport au désordre et à toutes sortes de restes, surtout ceux des aliments.

À part des cailloux en bas de l'image, toujours à droite, sur le char, tiré par deux religieux, quelques pièces d'aliments, des viennoiseries de l'époque sont mises à sécher mais la raison d'être de ces objets nous reste inconnue, et il en va de même pour le but de leur déplacement. Pourtant, un motif identique peut être découvert sur l'habit d'une personne derrière le char, donc une curieuse coïncidence peut être constatée. Mais il est également possible qu'il s'agisse d'un vrai bretzel accroché sur son habit.

Tenant compte de la symbolique du combat de Carnaval et Carême, on doit préciser qu'il s'agit d'un événement populaire en fin de carnaval, appelé plus tard le jour de Mardi Gras : « Dernier jour de Carnaval, ou premier jour de Carême? ».

L'Église, en modifiant brusquement son calendrier, a procédé, au cours des siècles, à des véritables expériences dont il serait possible aux historiens de noter les résultats. L'ensemble de tels travaux pourrait être versés au dossier du débat écrit-oral, folklorisation-historicisation. Quoi qu'il en soit, en ce jour intermédiaire, l'opposition des calendriers se résout parfois par le syncrétisme. Les cendres du bûcher de Mardi Gras sont parfois utilisées par le prêtre pour tracer la croix du mercredi des Cendres. De nombreux éléments figurés dans le clan de Carême sont discordants avec ce moment. Il ne s'agit pas de restes jetés par terre qui viennent des foules en fête depuis des siècles et au-delà. Si nous observons bien le tableau, Carême porte sur le front une croix de cendres. Et cette marque n'était apposée par le prêtre que le Jour des Cendres (le lendemain du Mardi Gras) et afin d'éclaircir ce sujet, on a recours à une autre peinture de Bruegel où également « l'image devient une fenêtre à travers de laquelle le monde semble réel »<sup>20</sup>. (S. Carmon : *Roms au Prado...*, *op.cit.* : 75.)

<sup>20</sup> *Ibid.* : 322.

Nous trouvons intéressant d'évoquer aussi un autre exemple de ce même peintre flamand, une œuvre qui fait allusion à la première, traitée ci-dessus, et dont les éléments non seulement jetés par terre, mais aussi en haut de l'image et partout, attirent notre attention sur les déchets ou les restes jetés, ces éléments s'éclairent mutuellement.



**Figure 6 :** Pieter Bruegel l'Ancien, *Les Proverbes flamands*, 1559, huile sur bois, 117.2×163.8 cm, Gemäldegalerie, Berlin, Allemagne

Au moment de la vie des paysans flamands, représentée sur ce tableau allégorique, nous voyons des gens du peuple, mais une femme, en robe rouge dans le premier plan de l'image capte immédiatement notre attention, car sa robe est sans doute de cette couleur pour se différencier des autres. Il en va de même pour son action qui n'est point celle de la vie des paysans travailleurs, mais elle couvre un homme qui souffre probablement et elle le protège ainsi. A leur droite, un savant se trouve habillé également en rouge, il porte des collants rouges, mais son habit rose et blanc le met en évidence, et ce qui est le plus particulier, ce n'est point son chapeau mais l'objet qu'il tient au-dessus de sa main gauche par une force je ne sais comment : une boule bleue accrochée dans l'air, qui doit symboliser la science, son intelligence qui ne le laisse pas s'intégrer dans

ce groupe de gens ordinaires. La composition dense et assez déséquilibrée est une caricature, une satire qui illustre une centaine de proverbes ou dictons, elle symbolise la bêtise de l'homme.

Dans ce tableau aussi, on voit des objets jetés par terre et curieusement aussi sur le toit, en haut de l'image, dans la partie gauche. Au-dessus, un personnage jette des roses à des porcs, traduction textuelle de : « rozen voor de varkens strooien », équivalent du latin « Margaritas ante porcos »<sup>21</sup>.

## 5 Conclusion

Pour conclure, la présence des déchets et des objets jetés par terre et sur le toit souligne l'ambiance chaotique des actions des personnages. Par l'énumération d'une quantité élevée de proverbes sur une seule image, le but de la représentation de Bruegel est probablement de remplir chaque espace de la peinture pour donner des impulsions aux spectateurs et les bouleverser, leur tenir un miroir en quelque sorte : le peintre est conscient de la vanité de son action, mais il a ce moyen de s'exprimer et de communiquer sur la société dans laquelle il vit aussi. Comme dans la première peinture, ce désordre « semblable » veut montrer deux religions qui s'opposent : le protestantisme et catholicisme. Pourtant on est obligé de remarquer que la rencontre des deux défilés de chars est pleine d'agressivité. Il s'agit également du respect des temps religieux : Carnaval laisse place à Carême ainsi que les festivités de la célébration du Carnaval laissent place à celles liées au Carême dans le déroulement de l'année. Le déchet fait partie de cette opposition et la non-évidence du côté paisible de cette confrontation entre les deux religions, le temps apparaît symboliquement dans le passage de ces objets négligemment déposés. Sur toutes les deux peintures nous avons démontré une interprétation possible des actes peints, leurs significations multiples possibles, la contradiction du bonheur et de la joie avec la mort et la souffrance, le temps qui passe, tout comme la fête devient un moment du passé et donne place à l'ascèse ou l'interprétation contraire est également possible, si la lecture de l'image se fait de droite vers la gauche. *Les Proverbes flamands* offrent de nombreuses scènes accompagnées de nombreux personnages expressifs et ainsi *Le Combat de Carnaval et Carême*, un lien entre ces deux images apparaît au spectateur également en connaissant l'œuvre de

<sup>21</sup> Locution-phrase : Il n'est pas utile de montrer de belles choses à des personnes incapables d'en saisir la valeur.

Pieter Bruegel l'Ancien qui a traité la vie du peuple et a donné un reflet sur la société de son époque.

## Bibliographie

- Carmona, S. (2020) : *Roms au Prado : de l'épistémicide à l'appropriation culturelle, La représentation des Roms dans les grandes collections muséographiques européennes*. Volume 2 – Le Prado. Strasbourg : Conseil de l'Europe. 53–105.
- Carnaval contre Carême : scène de genre ou allégorie? (2024) L'Art en Question.com <https://artenquestion.com/combat-carnaval-careme/>
- Chevalier, J. & A. Gheerbrant (1982) : *Dictionnaire des symboles*. Paris : Robert Laffont S.A. et Éditions Jupiter.
- Gaignebet, C. (1972) : Le combat de Carnaval et de Carême. *Annales* 27(2) : 313–345. [https://www.persee.fr/doc/ahess\\_0395-2649\\_1972\\_num\\_27\\_2\\_422502](https://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1972_num_27_2_422502)
- Gerszi, T. (1970) : *Bruegel et la peinture néerlandaise de son siècle*. Budapest : Corvina.

## Illustrations

- Fig. 1 : Pieter Bruegel l'Ancien (c. 1525–1569)1559, *Le combat de Carnaval et Carême*, Kunsthistorisches Museum, Vienne, huile sur bois, 118×1645 cm, source : <https://www.musee-virtuel-vin.fr/fetes-societe>
- Fig. 2 : Suiveur de Jérôme Bosch, *Le combat de Carnaval et Carême*, c. 1510, huile sur bois, 56.5×214 cm, collection privée, source : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Le\\_Combat\\_de\\_Carnaval\\_et\\_Car%C3%A0me\\_\(suiveur\\_de\\_Bosch\)#/media/Fichier:Carnival\\_and\\_Lent\\_\(Bosch\\_follower\).jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Combat_de_Carnaval_et_Car%C3%A0me_(suiveur_de_Bosch)#/media/Fichier:Carnival_and_Lent_(Bosch_follower).jpg)
- Fig. 3 : Suiveur de Jérôme Bosch, *Le combat de Carnaval et Carême*, c. 1555, huile sur bois, 59×118.5 cm, Noordbrabants Museum, Bois-le-Duc, Pays-Bas, source : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Le\\_Combat\\_de\\_Carnaval\\_et\\_Car%C3%A0me\\_\(suiveur\\_de\\_Bosch\)#/media/Fichier:The\\_battle\\_between\\_Carnival\\_and\\_Lent.jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Combat_de_Carnaval_et_Car%C3%A0me_(suiveur_de_Bosch)#/media/Fichier:The_battle_between_Carnival_and_Lent.jpg)

Fig. 4 : Anonyme, *Le combat de Carnaval et Carême*, entre 1550 et 1599, huile sur bois, 74×238 cm, Museum Catharijneconvent, Utrecht, Pays-Bas, source : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Le\\_Combat\\_de\\_Carnaval\\_et\\_Car%C3%Aame\\_\(suiveur\\_de\\_Bosch\)#/media/Fichier:Het\\_gevecht\\_tussen\\_Carnaval\\_en\\_Vasten.\\_Rijksmuseum\\_SK-A-1673.jpeg](https://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Combat_de_Carnaval_et_Car%C3%Aame_(suiveur_de_Bosch)#/media/Fichier:Het_gevecht_tussen_Carnaval_en_Vasten._Rijksmuseum_SK-A-1673.jpeg)

Fig. 5 : Le plan calendaire de la place du village. In : Gaignebet (1972 : 319). [https://www.persee.fr/doc/ahess\\_0395-2649\\_1972\\_num\\_27\\_2\\_422502](https://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1972_num_27_2_422502)

Fig. 6 : Pieter Bruegel l'Ancien, *Les Proverbes flamands*, 1559, huile sur bois, 117.2×163.8 cm, Gemäldegalerie, Berlin, Allemagne, source : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Les\\_Proverbes\\_flamands#/media/Fichier:Pieter\\_Brueghel\\_the\\_Elder\\_-\\_The\\_Dutch\\_Proverbs\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/Les_Proverbes_flamands#/media/Fichier:Pieter_Brueghel_the_Elder_-_The_Dutch_Proverbs_-_Google_Art_Project.jpg)

