

A photograph of a road passing through a natural rock archway in a mountainous region. The archway is carved into a dark, textured rock face. The road is paved and leads into the distance through the arch. The background shows more mountains and some greenery.

# EXPRESSIONS

Numéro 8. Septembre 2009.

Revue du Département de langue et Littérature Françaises  
Université Mentouri Constantine  
ISSN 1130

Recteur de l'Université Mentouri

Pr. Abdelhamid DJAKOUN

Directeur de la revue

Kamel ABDOU

COMITE SCIENTIFIQUE

Pr Yasmina Cherrad

Pr N. Benachour

Pr H. Miliani

Pr A. Brerhi

Pr Bruno Gelas

Pr J. AliKhodja

Pr Michel Schmitt

Pr Y. Derradji



# SOMMAIRE

# **L'éloge tragique de la mémoire en exil**

**P<sup>r</sup> Afifa Bererhi**

**Université d'Alger**

## **I. Balises synoptiques**

Le roman de Nourredine Saadi (2005) pourrait être assimilé à un récit hagiographique imaginaire si l'on retenait, de prime à bord, l'essaimage dans le texte des mentions de glorification des saints aïeuls, fondateurs d'une généalogie et d'une ville, constructeurs d'une mémoire, comme l'atteste cette

expertise d'un manuscrit établissant la lumière sur l'origine du personnage pivot de la narration :

*« ... Cette prière de Moulay Abdeslam Ibn Maschich, connue d'ailleurs sous le nom de Maschishiya, date de la fin du VI<sup>e</sup> siècle de l'Hégire musulman au moment de l'apogée du soufisme et du culte des saints d'Afrique du Nord. La vie du saint nous est parvenue par des recueils hagiographiques mais il semble, c'est l'hypothèse en tout cas des spécialistes, que ces versets se transmettaient par l'oralité et que le premier support écriture date seulement du X<sup>e</sup> siècle, cité par des chroniqueurs mais dont on n'a jamais trouvé la trace. Moulay Abdessalam n'a pas créé de tariqa. C'est le saint Abu Hassan Al Chadyli, fondateur de la célèbre confrérie, qui fut son disciple au mont Alam, qui aurait fait le premier parchemin de ce texte.*

*L'épigraphe de Sidi Kebir Belhamlaoui, ancêtre de la zawiya du même nom, atteste par la date et la formule de l'inscription du colophon que cette prière mystique, une allégorie, sert de transmission du Sîr (le secret) si cher au soufisme. Cette pièce, outre ses qualités esthétiques d'une très grande beauté, constitue un document inestimable pour la collection... » (P 66. La typographie du texte est respectée)*

Le projet fictionnel prend naissance quand, de l'exil territorial, de l'espace de l'autre- Paris et Saint-Ouen - le souvenir remonte, prend langue et va à la rencontre de la ville hiératique, Constantine, dressée sur son rocher fracassé, et de ses saints qui, par interposition de l'héroïne en situation d'émigration, sont exposés à la menace de l'effacement symbolique de leur trace. En effet, le sujet confronté peut-être à un besoin pécuniaire, « C'est vrai, au fait, pourquoi voulez-vous le vendre, vous avez tant de chagrin à vous en séparer, si c'est un besoin d'argent je peux vous dépanner, en empruntant à Jacques, c'est un seigneur, vous savez ? » (P.40), ou voulant gommer à jamais un passé, « elle a fui le pays, sa rupture mentale, intime, personnelle » (P. 50), « je suis venue pour échapper à ce passé, à ses spectres, à mes fantômes... » (P.47), est tentée de se délester du manuscrit du grand-père, un document liturgique précieux, véritable pièce d'art, « une merveille »,

reçue en héritage. Il est le symbole d'une mémoire, « Mon père m'a appris le nom et la chronologie de tous ses ascendants qui reposent là, ce sera mon tour un jour quand Allah le voudra, *Vous êtes nos précurseurs et nos devanciers, et nous sommes vos survivants, vos poursuivants.* » (P.85) Inséparable talisman jusque dans la mort, l'héroïne, contenant son hésitation, « peur de (s') en défaire » (P.123), le soumet à une transaction toute mercantile.

Pour emprunter à Günter Grass l'image de l'oignon symbolisant le souvenir et la mémoire, chaque chapitre du livre est une pelure détachée qui livre l'être intime de la sublime et mystérieuse Abba/Alba. Pelure après pelure on touche à l'ultime fermeté du centre, là où se lève l'énigme, où se produit la lumière, se dit et s'écrit l'inaliénabilité de l'origine première et dont la préservation se réalise ici au prix de la folie, « Parfois je crois qu'elle est folle... Comment te dire, elle est comme une feuille de papier



dont le recto et le verso ne coïncideraient pas... »  
(P.133) et de la mort, expérience de l'extrême dans le refus de la perte de soi, l'enjeu risqué du choix d'exil :

« Qui est revenu un jour de la folie ou du suicide pour vous décrire ce qui se passait dans sa tête ? De quoi voulez-vous me guérir alors que vous ne pouvez pas même comprendre, éprouver ce qui me fait souffrir ? » (P. 198

« Si Garbo avait vu son visage disparaître lentement en fondu noir sous le drap, sans doute se serait-il souvenu de la voix off dans le dernier plan d'Anna Karérine : *La lumière qui pour l'infortunée avait éclairé le mystère de sa vie, ses tourments et ses souffrances brilla soudain d'un plus vif éclat. Tolstoï dit n'avoir écrit les huit cents pages de roman que pour le terminer par cette phrase.*

Comment décrire en effet le dernier regard d'une suicidée ? (P.200)

L'héroïne qui meurt en se suicidant donne à son geste un double sens. Dans la subite intensité de clairvoyance de la conscience de soi se produit l'auto châtiment pour avoir osé transformer un bien symbolique mémoriel en bien marchand monnayable, osé vendre sa mémoire, sa famille :

« Pourquoi la parenté Sidi ? Parce que chacun est fait du bois de sa naissance. Le nôtre vient de loin, d'un arbre qui a planté ses racines il y a plus de mille ans. Tu apprendras tout cela, ma fille, en récitant tous les jours ce livre de nos aïeux. » (P.81)

La tentation de la renonciation de soi à soi est véritablement une hérésie dont la réparation ne peut se conclure qu'au prix de la mort. Mais, paradoxalement la mort crée la possibilité d'une renaissance, notamment celle de Alain/Ali dont le destin se lit au miroir de celui d'Abla, et le prolonge.

La présence d'Abla agit comme un stimulus sur la mémoire d'Alain avide de situer ses origines, de retrouver ses marques et combler ses manques :

« Moi aussi, je suis né à Constantine, je l'ai quittée à ma naissance. C'est comme si je n'étais né nulle part. » (P.27)

Comme Abla, l'égratignure du nom est une blessure :

« Cette femme, Alba... Il se ressaisit et articula Abla, elle a quitté la guerre comme ma mère l'autre guerre, Ali Abel, ils ont enlevé le H de mon nom, le nom de ma mère, Jacques tu te rends compte ? » (P.55)

Similitude totale entre Alain et Abla qu'on prenait pour « mari et femme », mais au-delà du lien amoureux, Abla est le substitut du pays natal, le trou de la mémoire. Elle remplit une absence :

*« Son corps telle une géographie. Un paysage de  
cette terre de naissance qu'il n'a jamais connue.  
Et il lui chuchota :  
Tu es mon pays. » (P.114)*

Abla est l'incarnation d'un double amour, pour la femme et pour le pays inséparables et confondus, ce qui n'est pas sans rappeler la Nedjma katébienne, éperdument désirée et à jamais inaccessible, plongeant ses prétendants dans le désastre de la quête inassouvie, comme l'est Alain.

Subjugué, envoûté par Abla, intimement proche et à la fois irrémédiablement distante de lui, Alain, mourant d'espoir vit dans son ombre et la poursuit :

« Alors, pour essayer de la comprendre, de saisir cette femme erratique qui ne cessait de tarauder son esprit, Alain consulta une voyante (...) La chiromancienne balbutia des formules ésotériques :

*Le destin a besoin de patience... Cette femme est comme un livre scellé dont on n'a pas encore déchiré les pages...*

...mille femmes s'emparaient de son imagination : elle est si proche de lui, aimante et tout à coup distante, étrangère, si versatile et fantasque, tantôt triste et ténébreuse, tantôt exubérante et sublime ; essayant encore et encore de recomposer un puzzle de glace et de feu, recoller des morceaux de sa jovialité avec son côté mélancolique, chimérique, mythique, de retrouver, sous ses caprices de petite fille enjouée, la femme qui soudain se maquillait sous un visage fermé qui l'effrayait. (...) Cela, Alain le savait et sa passion pour elle ne fit que se nourrir davantage. » (P. 144 ; 145)

A sa mort, Alain se fait le devoir de raccompagner la dépouille de l'amourée, le cercueil rassemblant un corps et sa mémoire, Abla inerte et avec elle le manuscrit ancestral. Dans ce voyage du retour mortuaire sur les lieux de l'origine, la présence d'Alain est assurément l'accomplissement d'un geste

d'amour profond. C'est le voyage qui permettra de faire le deuil et qui ouvre conjointement la voie à une résurrection. Pour Alain natif de Constantine dont il n'a aucun souvenir, Constantine nuit de l'origine, se transforme, avec ce voyage, en lumière de l'origine. Par une ironie du sort, la mort d'Abla aussi dramatique, aussi tragique soit-elle, est aussi une promesse d'avenir pour Alain.

Ce basculement progressivement préparé au plan narratif, est créateur d'une image oxymorique de la mort. L'entrelacement des destins des héros serait une théâtralisation de l'idée de mort régénératrice, de la mort fertilisante, de la mort édifiante. Notons que le roman s'achève sur cette citation de Gérard de Nerval :

« D'ailleurs, elle m'appartenait bien plus dans sa mort que dans sa vie. »

Posséder Abla c'est vivre de son amour, vivre dans sa mémoire et, symboliquement, c'est se poser en héritier légitime des saints aïeux pour la reconnaissance de sa naissance constantinoise. Alain reconstitue ainsi sa carte d'identité, à partir de quoi peut se concevoir un avenir sans heurt sur la question existentielle. Lui, l'enfant de la DDASS ne sera plus torturé par les cases vides de sa mémoire.

Ainsi le roman construit son sens sur les ruines de la douleur d'exil, la nostalgie de la chose perdue, la maladie d'habiter sa demeure. Il se double aussi de l'autre lecture de l'exil perçu comme expérience initiatique d'accession à soi et de dépassement de soi, *C'est l'autre* – Nourredine Saadi citant Nerval.

En élaborant ce cadastre de la mémoire heurtée et à reconstituer, Nourredine Saadi, à sa manière, se place sur les traces du lointain *Exil occidental* de

Sohrawardi et plus proche de nous, il réinvente sur un mode qui lui est spécifique, quelques thèmes fictionnels récurrents chez Mohammed Dib, tous liés au motif de l'ailleurs : l'exil, l'errance, l'amour, la folie. Dans l'entre deux et par un jeu combinatoire, il réactive l'entendu premier de l'exote tel qu'on le rencontre chez Goethe ou Victor Segalen par exemple. De cela naît la particularité de l'auteur qui développe une écriture du scellement de l'ailleurs et de l'ici, de l'étrangeté et de l'originel. Cette alliance d'apparence contradictoire nourrit la tension dramatique du texte et se fait annonciatrice d'une nouvelle pensée qui devra gouverner le monde du XXI siècle.

## **II. L'émigration et ses discours**

Si, jusqu'à une date relativement récente, l'émigration était le fait d'une situation de précarité économique, si elle concernait d'abord les catégories



socio professionnelles inférieures et touchait essentiellement la gente masculine, dans ce roman, Nourredine Saadi casse ce schéma consensuel, généralisable à toute contrée.

Ici le portrait de l'émigrant déroge à la norme. Il s'agit d'une jeune femme, instruite, architecte de métier, de la lignée d'une famille de lettrés, de vieille souche, composant l'aristocratie citadine, ces notables dont les noms collent à l'histoire de leur ville. Il s'agit donc d'un cas d'exception et même doublement exceptionnel. Le grand-père de la jeune fille rompt avec la légitimité coutumière par sa seule volonté et la désigner unique légataire de la mémoire familiale, c'est à elle qu'échoit le manuscrit de la prière des saints aïeuls, datant du XI siècle. Abla désormais héritière d'un bien symbolique fort et lourd, accède au statut de gardienne de la mémoire ancestrale :

« Pourquoi m'a-t-il donc légué à moi ce manuscrit et ce lit intransportable ? C'est comme s'il avait voulu rompre la lignée, la terminer par une petite fille stérile. C'est étrange...

Il faut dire que la chose est assez inexplicable quand on sait avec quelle rigueur Khelil Belhamlaoui vécut dans le respect des coutumes et la continuité de la tradition familiale, écrasé par l'ombre de son arbre généalogique comme s'il pouvait exister qu'en actualisant le passé en éternel recommencement. Autant dire qu'il a vécu dans une mémoire sans fond. » (P.85)

L'infraction à la règle coutumière donne la mesure de l'insigne privilège de recevoir le manuscrit et en même temps de l'astreinte à observer les devoirs et obligations de préservation et perpétuation de la mémoire. Elle est aussi l'expression touchante d'un amour filial prompt à réparer l'offense faite à la petite-fille, et plus généralement à la femme. Le legs du manuscrit se veut geste compensatoire :

« Tu voulais savoir, tu vois c'est tellement banal, je ne pouvais lui donner le fils qui poursuivait son nom, nous étions quittes et mon corps en porte la quittance... Ce manuscrit est un peu comme l'enfant que je n'ai pas eu, mon grand-père me l'a promis pour

sa succession le jour de mon divorce...*Allahouma, Ô mon Dieu, noie-moi...* » (P. 142)

La représentation sociale et symbolique du personnage ne plaide a priori aucunement pour la nécessité d'émigrer. Pourtant la déterritorialisation s'effectue. Elle est d'abord une réponse à l'impulsion du désir de fuir le mal être, de sortir du traumatisme d'un divorce prononcé au motif de la stérilité. Le défaut de maternité retirant en quelque sorte la dignité d'être femme.

L'émigration vers la France, pays des Lumières, est donc un acte de rupture avec des préconçus socio culturels archaïques, un acte de réhabilitation de la personne humaine, un acte de libération ; c'est le sens que Abla attribue à sa résolution d'emprunter le chemin de l'émigration.

Le portrait de Abla et son itinéraire d'émigrante inscrit en creux le discours, croyons nous, de l'auteur, son engagement féministe nourri de symboles mystiques, contournant ainsi l'écueil des tambours du militantisme en restituant la modernité de la pensée soufie.

Le don du manuscrit en faveur de Abla désigne bien une volonté de détournement de la voie de transmission coutumière comme signalé, ce renversement des us pourrait s'entendre aussi comme un rappel du matriarcat au Maghreb (La reine Tinhinnan, la Kahina, la reine Didon...). Le legs de la mémoire revenant à une femme est un signe du renouveau de la pensée gérant actuellement le rapport Masculin/Féminin.

Cette vision s'inscrit dans le prolongement de ce qui est devenu un slogan, « la femme est l'avenir de l'homme ». Credo de la modernité progressiste en occident s'inscrivant lui même dans la continuité d'un écho de la lointaine antériorité socio historique et culturelle maghrébine et qui trouve également sa justification dans l'enseignement de la mystique soufie, réactivée en filigrane dans le roman, qui élit le principe féminin comme moyen d'accéder à la lumière et à l'amour, finalement les mots clés du roman de Nourredine Saadi.

C'est le détour par la relation d'une situation d'émigration, qui permet que soient révélées et énoncées les articulations d'une pensée moderne réfutant toute discrimination ou exclusivisme. Mais

toute la difficulté réside dans la socialisation de cette pensée fondée sur l'adjonction des différences et la cohabitation des contraires.

Cette donnée d'une réalité incontournable à longue échéance mais qui pour le moment est vécue en termes d'opposition est saisie d'une manière métaphorique ou allégorique au plan fictionnel. La situation d'émigration, avec ce qu'elle induit, est assimilable d'une part à un acte libérateur et d'autre part à un acte de déni de soi. En effet, songer à vendre le manuscrit c'est-à-dire renoncer à sa mémoire pour entrer dans une modernité marquée du sceau de l'étrangeté, n'est pas sans impunité. Se décharger de la responsabilité d'un bien symbolique individuel et collectif relève de la négation de soi et de la trahison, du dommage irréparable.

Nourredine Saadi crée ainsi le dilemme existentiel : la quête de la liberté individuelle au sein d'une société moderne occidentale ou la sauvegarde d'une généalogie identitaire, le substratum sur lequel s'édifie la personnalité maghrébine de l'héroïne. C'est sur les lieux de l'émigration, les plus à même à donner de la visibilité à la différence, que se pose la question et que va se jouer le théâtre d'un destin personnel noué au devoir de mémoire. Le roman

dévoile ainsi son inclination pour les ressorts de la tragédie grecque et dès lors Abla/Alba ne peut être perçue que comme un avatar d'Antigone.

L'ensemble du roman est la mise en scène d'une psychologie tourmentée prise au piège d'un impossible choix qui se poserait en terme shakespearien, être ou ne pas être.

C'est d'abord la lecture des espaces qui révélera la tension qui mine le personnage acculé à se décider et toujours réfractaire à se prononcer. Noureddine Saadi situe le récit dans l'espace de l'immigration, celui qui précisément renvoie mieux et plus les différences et les frontières entre le même et l'autre et contribue ainsi à dire l'intensité de la difficulté du choix.

### **III. Paris, Saint- Ouen, le centre et la périphérie, les deux versants de l'exil**

La symbiose entre les hommes, porteurs de leur patrimoine culturel et civilisationnel, n'est visible que par la présence de son contraire, signalé en texte par ce que recouvre l'espace parisien. Dont inventaire.

Paris est le point de chute de Abba confrontée aux démarches administratives pour l'acquisition des documents de séjour plus facilement obtenus avec quelques appuis à rechercher. Elle se « familiarise avec tant de parcours qui conduisent à l'exil ». (P.22)

« Je vous remercie de toute votre aide (...) L'essentiel est que vous obteniez vos papiers de résidence. D'ailleurs, il m'a dit qu'ils étaient submergés de demandes d'asile. Ils sont plus préoccupés par la situation des femmes. Le général de l'Armée du Salut a fait pour vous une recommandation particulière auprès du préfet ». (P50)

C'est à Paris que se situe la résidence d'accueil des femmes sans logement où prend pension Abba enfermée dans sa solitude, sans grand enthousiasme, par contrainte :

« Trois mois déjà qu'elle occupe cette chambre du palais de la Femme. Elle avait ri la première fois devant cette enseigne qu'elle trouva incongrue dans sa situation. L'Armée du Salut avait créé ce foyer au début du siècle pour accueillir les femmes dont on disait que le sort les avait abandonnées. A son arrivée d'Algérie, une association féminine l'avait recommandée. Un provisoire logis auquel elle s'était cependant habituée, parmi ces étudiantes, ces travailleuses venues des campagnes ou de la province attirées par les lumières de Paris, et surtout les nombreuses étrangères qui finissent, la plupart, par y loger toute l'année ».(P.21)

C'est à Paris, à la BNF, qu'ont lieu à leurs débuts les contacts pour la vente du précieux manuscrit, le prélude au drame qui surviendra par la suite.

« Elle me parla longuement d'un manuscrit, de sa valeur, son désir de le vendre (...) Elle veut vendre son vieux manuscrit arabe. J'ai pensé l'orienter vers le quai Voltaire, qu'est-ce que tu en penses ? Il faut d'abord voir la pièce, le mieux serait une bonne



expertise. Vaut mieux regarder du côté de la Bibliothèque Nationale ». (P 30)

C'est dans Paris que se trouve le cimetière où gît dans l'anonymat, Aïcha Habel, la mère de Alain /Ali avant son transfert au cimetière de Thiais regroupant les musulmans ; même dans la mort il n'y a pas de demeure éternelle pour l'étranger, doublement étranger par la confession, motif de soulignement de la marginalité :

«Une dalle de granit rongée par les intempéries :

Ici repose  
Aïcha Habel  
Née à Constantine le 8 avril 1941  
Décédée à Aubervilliers le 14 juin 1988

(...) ce n'est pas sa première tombe, elle avait d'abord été enterrée au Père Lachaise...

On m'appela, il y a quelques années, du Père Lachaise pour m'informer que la concession où était enterrée ma mère allait être radée. On me laissa le choix entre la fosse commune ou le cimetière de Thiais. » (P.101)

Le patronyme de la mère qui est en traduction littérale une apposition de "vie" et "folie", à lui seul, résume le parcours de vie de cette immigrante des premières générations. Un exemple particulier qui vaut par sa vérité générale.

« Dans notre Cité des Quatre-Cents à Aubervilliers, ma mère était Mme Aïcha, adulée des voisins, papotant chez les uns et les autres, droite, maigre mais toujours affairée. Tout le quartier la connaissait. Elle avait gardé les petits dans les familles, fait des ménages dans les boutiques ou chez les particuliers de la ville, travaillé dans une entreprise de nettoyage des grands magasins sur l'autoroute et le soir je garde le souvenir qu'elle passait des heures à froter le carrelage, épousseter les meubles, à s'user les mains sur les carreaux ébréchés de la cuisine (...) Plus tard après l'accident

(...) elle garda les jambes inertes et se sentait devenue inutile. Elle s'était mise à boire (...) elle ne sortait plus de la maison (...) rien n'était plus pareil (...) Dans mes souvenir de jeunesse,, il n'y a pas de soleil, tu vois... » (P.99)

Ainsi Paris est le lieu de l'inconfort, du malaise, de l'insécurité, le lieu de l'inquiétude et du spleen, le tout traduisant la précarité existentielle et la fragilité psychologique de celui en situation d'exil comme l'est Abla.

Le Paris que rencontre l'émigré c'est la face inversée de toutes ses lumières. Face hideuse, face tortueuse qui dessine le dédale où s'engouffre l'étranger égaré en quête de pitance, de logis, de repère, d'écoute. Le labyrinthe du métro renvoyant son image :

« Les premiers jours elle s'affolait dans le labyrinthe étouffant du métro, mais elle se rendit compte qu'au fond les gens y retrouvent le véritable portrait d'eux-mêmes comme dans le sommeil, observant que lorsqu'ils remontent à la surface ils reprennent leur masque en ajustant leur coiffure ou leurs vêtements. » (P.106)

Le Paris en mal d'humanité n'est pas pour surprendre, une littérature abondante, depuis le XIX<sup>e</sup> siècle jusqu'à nos jours, nous y familiarise. Mais dans le récit de *La Nuit des origines* le ton tranche et fait la différence. Le mal d'exil est contenu, il est intériorisé, en somme assumé presque par résignation faute d'alternative. Dans le récit, nulle trace de cri de colère. La douleur de l'émigré perce au fil des descriptions par petites échappées et se lit au revers des scènes euphoriques des Puces et des bistrots avec « binious et bals musette »

Paris lieu où on s'abandonne, où on se perd, lieu de la fin :

« Elle s'imagina que son manuscrit pourrait également finir ici, terminer son arbre généalogique tel un saule pleureur au-dessus de le Seine ». (P59)

Par contraste avec l'espace parisien intra muros, dans les moments de désir d'évasion, les pas

conduisent à Saint- Ouen, à la ceinture de la capitale, aux Puces de Saint- Ouen :

*« Il est à Paris, au nord de Paris, une ville hors de la ville, une principauté avec ses doges, son peuple, son langage et ses coutumes : le phare d'une civilisation universellement répandue qui s'appelle l'amour de l'objet.*

*Là, sur quelques centaines d'hectares, c'est le marché aux Puces de Saint Ouen, la Mecque de la brocante, où vient s'échouer trois fois par semaine l'écume des civilisations. »* (P.14- En italique dans le texte)

« Une île de vie (...) une ville qui entasse des siècles d'histoire ». (P 20)

Saint- Ouen, ramasseuse, rassembleuse de mémoires, « poubelle du monde », « lupanar », est le lieu des vies recréées :

« Jeanne rougit, triomphante, reine populaire régnant sur son peuple de bistrot, gouaillieur, fragment interlope des Puces, dont elle était l'écoute,

la nourricière, la gardienne de tant d'histoires, de tant de récits de vie et de légendes qui font Saint-Ouen. » (P.33)

« Saint-Ouen...une ville aux frontières incertaines... une cité toujours ouverte aux exodes, aux immigrations, aux pérégrinations qui finissent par y faire souche... » (P.165)

Le peuple de Saint-Ouen est une mosaïque de migrants,

« Vous savez, je suis étrangère... Rassurez-vous, nous le sommes tous, n'est-ce pas Jacques ? Lui est feuj polonais, Alain un mixte d'arabe, le petit Rosenberg vient du Marais, moi c'est le Portugal, Kader Belmedi, là-bas, un Kabyle, les Manouches eux ne connaissent même plus leurs origines. » (P.75)

Tous sont nourris du terreau de l'exil, expérience effective qui enseigne au bout du compte les vraies valeurs républicaines :

« Voilà d'ailleurs ce qu'on propose : *Des lieux de vie à l'image des associations de quartier ou de la*

*Porte du Ciel qui doivent exprimer les préoccupations des Audoniens, des rencontres entre générations, entre communautés pour consolider la solidarité...Je préfère que tu ne cites pas la Porte du Ciel, qu'on tienne la maison éloignée de la politique. Je la veux ouverte à tous, tu comprends ? (P.57)*

L'exil aurait quelque chose de décapant qui permet d'aller à la rencontre de l'homme nu, débarrassé de toutes les constructions mentales et sociales. L'exil efface les scories, il a un magique pouvoir purificateur et unificateur. Il porte en lui certes l'amertume d'une certaine mort mais d'où surgit l'énergie de survivre. Il propage malgré tout un souffle d'air ; AIR, Audonniens Initiative Républicaine, l'association des aspirations des expatriés venus de tout bord.

Saint-Ouen cosmopolite se dote de l'âme de l'universalité et pour le dire, les mots de la poésie s'écrivent sur ses murs :

« ... une véritable littérature de quartier. NE NOUS ETONNONS PAS, qu'est-ce que cela veut dire ? C'est au pochoir, monsieur Alain, voilà la suite : NOUS NOUS EMERVEILLERONS. JEAN GENÊT. »  
(P.35)

ou se chantent en reprenant Raymond Queneau:

*« Un vague vive la Franche  
Par un Auvergnat d'Avranche  
Les Kabyles, les Sidis  
Et mon cœur qui a tant pris  
A Saint-Ouen près de Paris »* (P.164)

En alternance avec les chants populaires, et « mêlant les chants révolutionnaires au jazz et à la java ».

Et l'art n'est pas en reste :

« Tu te souvient de ce critique à la con qui nous a sorti, la bouche en cul-de-poule : c'est du kitch en peinture ? Faut dire que ton expo était pas mal foldingue, et puis ce titre *Peinture pas si naïve...*

« IL poursuivait cependant, entre deux petits blancs, ses propres travaux, dont une série sur Rimbaud...

« Mais c'est son *Bazard à 13 sous*, un tableau délirant... Il avait illustré une lettre adressée par Rimbaud à sa mère dans laquelle il lui



décrivait un marché indigène du Harrar, qu'il avait baptisé « Le bazar à 13 sous »

« Y a du Breton aux Puces, vous auriez tous crié après lui au chef-d'œuvre » (P. 42-43)

Ainsi il y a un art de vivre à Saint-Ouen qui fait découvrir un visage heureux de l'exil, combattu quand le sens de la solidarité fraternelle s'impose, quand celle-ci se réalise à la confluence des destins renversés. Saint-Ouen, surprenante, presque irréaliste :

« Abla se dit que cette ville n'existe, au fond, que dans l'imagination de celui qui s'y trouve. Une fiction. » (P.130)

Mais Saint-Ouen c'est la périphérie et les Audonniens une communauté de diversités confondues, maintenant intactes les mémoires particulières. Pas un des personnages ne raconte sa petite histoire, tous déroulent la bobine des souvenirs, tous égrainent le chapelet de leur mémoire. Ils semblent vivre à Saint-Ouen que pour mieux se préserver de l'oubli et toujours se raconter, au hasard d'une rencontre, au gré des circonstances.

Mieux encore, de l'attachement à la mémoire est né un métier, les Puciers :

« Les Puciers exhibaient la mémoire dans un langage tissé d'une langue inventée. (...) Aux Puciers, chaque objet est une histoire, chaque pièce un sujet de roman. » (P.128-129)

Comme ces collections de cartes postales au prix « mirifique » :

« Félix Bernard' se vantait de diriger la plus grande poste restante du monde. (...) La carte postale c'est la mémoire des miens, je ne vends pas mon père. (...) (P.61)

La carte postale c'est son histoire de famille, sa généalogie. » (P.63)

Comme ce lit à baldaquin du XVIII<sup>e</sup> siècle, de style ottoman, témoin peut-être de la naissance d'une généalogie, que Abla, stupéfaite, découvre chez l'antiquaire, l'exacte réplique de son lit d'enfance si ce

n'est son jumeau. Coïncidence troublante qui suffit pour retourner, dans le rêve éveillé, à Constantine, revisiter son site, replonger dans les origines et revivre le passé. Il y a des frontières impossibles à dresser.

Les espaces de l'émigration, quels qu'ils soient, se superposent dans la confrontation aux espaces originels relégués dans les tréfonds intimes mais jamais perdus et qui ressurgissent on ne sait comment au hasard des circonstances.

Abla morte, laissera une sorte de testament de ses origines, un feuillet froissé, enfouillé au fond d'un sac, jusque là tenu secrètement, sur lequel elle consigne l'histoire de Constantine, sa géologie, sa géographie, que le destin de Abla à bien des égards semble répéter.

Faut-il pénétrer l'âme de « *La Ville des Villes* » pour comprendre que le troc de l'espace originel contre l'espace de l'émigration est inégal. L'espace de l'émigration est marqué d'une béance, celle de la mémoire transplantée qui ne trouve pas ses repères dans l'espace étranger.

#### IV. Constantine, la cité-métaphore

Le roman se referme sur une image de Constantine « *qui ne doit exister que dans le regard de ceux qui y sont nés, l'ont vue un jour et aimée.* »

L'évocation de la ville à la fois réelle et fantasmée,

« *... J'ai toujours imaginé ma ville...comme un signe de la création* », qui intervient à la clôture du récit, presque en marge de la narration, semble apporter l'ultime réponse à ce que soulève le titre, *La Nuit des origines*, après une démonstration qui fait le corps du roman.

Dire Constantine c'est jeter un rai de lumière sur les origines, une abstraction s'il en est à laquelle il fallait donner une figure, une concrétude.

Ce fragment de texte final, en italique, semble dire que la construction du personnage, Abla, est à l'effigie de sa ville natale, vieille de « trois mille ans » et dont le portrait vient enfin élucider le mystère qui la caractérisait, insaisissable, énigmatique pour tout ceux qui l'approchaient dans l'ignorance de ce que recèle la ville des pouds. Alain, unique destinataire du feuillet, le lisant et relisant comme pour mieux

faire connaissance avec Constantine, la posséder à son tour et regagner ses propres origines, entre dans une sorte de sérénité qui intervient au moment de l'accomplissement de soi :

« Il garda longtemps sa photo d'identité dans la paume, la regardant fixement comme on lit les lignes de la main : je l'encadrerai agrandie, dans une marie-louise vieil or, et je l'accrocherai face au portrait de Nerval *C'est l'autre...* Je signerai simplement à la plume Abla-Alba.» (P.205)

Constantine, Ville-femme - Abla, Femme-ville. L'une et l'autre confondus. Un même destin qui se répète de génération en génération. Abla, réveille « *le fantôme de Sophonisbe qui épousa sous la contrainte Massinissa son cousin, vassal de Rome, alors qu'elle aimait Syphax. Elle préserva ainsi sa ville de la destruction avant de se suicider en se jetant d'un pont.* »

Le suicide de Abla sauve la mémoire de Constantine que la fatalité confie désormais à Ali/Alain, habitant du territoire de l'autre. Les mémoires voyagent aussi. Les points de correspondance sont nombreux, les reprendre c'est tomber dans la tautologie et courir le

risque de blesser la poésie qui se dégage de Constantine, un poème en prose, dont seule la lecture peut en restituer la beauté.

Constantine ou l'invitation au voyage.

Très subtilement, avec l'élégance d'une écriture souple, parfois même aérienne, transcrivant le souffle d'une humanité à la recherche d'un équilibre entre la vie au présent, ici ou ailleurs, et la mémoire en bandoulière, Nouredine Saadi offre à son lecteur, par les chemins de la création poétique, l'hospitalité dans sa ville de naissance, lui en résidence parisienne.

### **Bibliographie :**

Saadi Nourredine, *Dieu-Le-Fit*, Albin Michel, 1996  
*La Maison de lumière*, Albin Michèl, 2000

*La Nuit des origines*, L Aube, 2005

Dib Mohammed :

*Habel*, Seuil, 1977

*Les terrasses d Orsol*, Sindbad, 1985

*Sommeil d Eve*, Sindbad, 1989  
*Neige de marbre*, Sindbad, 1990  
*L Infante maure*, Albin Michel, 1994

Kateb Yacine, *Nedjma*, Seuil, 1956

Sohrawardi, *L Exil occidental*, Traduction,  
Abdelwaheb Meddeb, Fata Morgana, 1993





**LES HETEROGENESES DE L'AGENCEMENT  
SCIENCE FICTION / SPECULATIVE FICTION.1 (SpF)**

**Jean-Max Noyer  
Université Denis Diderot**

*De l'utopie et anti-utopie réduplicative à la « machine spéculative intuitive » en passant par la critique de la position de désir de la science et de la technique. Le déplacement des frontières.*

---

Le but de cet article est de mettre à jour certaines transformations qui sont à l'œuvre au sein de cet agencement instable que l'on nomme ici science fiction / spéculative fiction.(SpF) Il s'agit d'exprimer, certaines évolutions des rapports entre la SpF, les sciences humaines et

---

<sup>1</sup> Dorénavant «SpF »

sociales, la philosophie, et ce en exhibant quelques brins des guirlandes conceptuelles, tressées autour de l'espace et du temps, du désir et des devenirs biotechniques, du corps-cerveau, mais aussi de l'inconscient, de la religion. Sans oublier d'évoquer la question de la violence, du chaos. Nous tentons encore d'esquisser une réflexion théorique sur les écritures ce bricolage de plus en plus baroque en quoi consiste la SpF. Il s'agit, malgré tout, de savoir comment la question de la singularité de la SpF peut être creusée, de saisir de quelle nature sont ses narrations, de quelle quantité de chaos sont-elles capables et quelle quantité de chaos peuvent-elles ajouter au monde, afin d'ouvrir sans cesse la question des possibles ?

Il est bien difficile de discourir sur la science-fiction en général et ce d'autant qu'il s'agit d'une appellation souvent non contrôlée. Est-ce un bien, est-ce un mal ? Ce n'est pas une question ou un problème pour l'instant. Depuis son irruption en tant que genre, elle n'a cessé,

en effet de se différencier et les rapports annoncés avec la Science et la Technique de se transformer au point de s'étirer jusqu'à la rupture. Je ne m'étendrais pas sur ce point.

Qu'il suffise de dire, de manière très générale, qu'en tant machine spéculative, tout ce qui se produit en son nom, sous son nom, que ce soit en littérature à ces débuts, puis à travers, la bande dessinée, le cinéma, les séries télévisées, le cinéma numérique et les jeux vidéo numériques, tout ce qui se produit donc sous son nom, est indexé sur le devenir bio-technique de l'homme, sur les devenirs des subjectivités individuelles et collectives qui en sont l'expression et l'exprimé. Bref, sur les mondes désirants, les économies libidinales qui vont avec.

Elle semble aussi indexée, mais de manière plus incertaine, sur les pointes avancées des théories scientifiques et de leurs imaginaires, mais aussi sur l'incessant travail de reprise et de transformation des problèmes philosophiques, religieux. Extrême hétérogénéité donc.

Il convient aussi de noter, que la différenciation de la SpF, en tant que « genre archipel », instable, en creusement intensif, aux frontières labiles, est aussi à la traversée de la différenciation des médiations, des écritures.

Ce point est important, car il place la SpF dans son évolution actuelle, au cœur des bouclages auto-référentiels, cerveaux/ écritures, au cœur de la conversion topologique cerveau / monde comme problème.<sup>2</sup> D'où son avidité à explorer, exploiter les nouveaux médias et la génération de nouvelles populations d'images, de sons. Certaines tentatives, certains récits semblent en effet s'inscrire dans la réversibilité forme-contenu, expression-contenu, tantôt comme recherche d'un mode scriptural particulier, tantôt comme objet même du récit. C'est de ce point de vue, selon moi, que les questions des modes de fonctionnement narratifs, cinématographiques, graphiques, musicaux peuvent être posées, dans la SpF.

---

<sup>2</sup> J.M. NOYER: « Remarques sur la conversion topologique cerveau monde » in *MEI* N°21, Espace, Temps, Communication, L'Harmattan, 2004

Cela étant dit, depuis longtemps un certain nombre de travaux décisifs tente de tracer des cartographies de cet archipel. Des encyclopédies sont toujours fabriquées qui rassemblent le divers qui le constitue. Au risque des dissensus sur les frontières. Quoi de plus normal. Des analyses sont produites ici et là qui explorent les écritures de tel ou tel fragment de cet archipel, qui tentent d'en penser la ou les singularités, qui tentent aussi, sous le haut patronage du dualisme fondateur et des relations que ce dernier porte, de mettre en évidence les hybridations de ses productions. Des analyses plus récentes encore s'interrogent sur l'évolution de ses rapports avec les sciences, les techniques, les sciences humaines et sociales, les arts, la philosophie.

Il semble, d'un point de vue très général, que l'émergence de la science fiction, se fasse dans les brisures (au deux sens du terme) des rapports entre nature et artifice, science et philosophie, entre science et religion. De manière plus abstraite entre transcendance et immanence, raison et foi. Elle se déploie aussi à

partir de l'intuition que Le Palais de Cristal,<sup>3</sup> d'une certaine façon, exprime à savoir, que la question de la finitude est le foyer problématique de la mondialisation en cours. (La finitude donc du point de vue de l'extensio du monde et la construction d'un environnement néo-naturel toujours plus sophistiqué, puis plus tard, (c'est-à-dire maintenant), le contrôle du devenir biotechnique de l'espèce et la question du temps, c'est à dire la question des devenirs. Et cela sans oublier la montée du psychopouvoir et de la noopolitik.<sup>4</sup> (On pourra noter, que la finitude comme foyer problématique de la mondialisation, s'accompagne d'une quête, hésitante mais têtue, de trois sortes de lignes de fuite. L'une vers l'intérieur-extérieur du système solaire, la seconde vers le cerveau, la troisième vers l'infiniment petit de la matière.)

---

<sup>3</sup> P. SLOTERDJICK : Le palais de cristal. A l'intérieur du capitalisme planétaire , Maren Sell éditeurs, 2006

<sup>4</sup> Voir les travaux de B.STIEGLER (<http://www.arsindustrialis.org>) et J. ARQUILLA et D. RONFELDT, The emergence of Noopolitik. (<http://www.rand.org>)

La Spf est là, dans les mouvements de subduction et de convection de la création autour des possibles et à partir de cette finitude, entre déterritorialisation / reterritorialisation radicale.

Et les transformations des socles anthropologiques, auxquelles les narrations de la SpF participent d'une certaine manière, ne cessent de venir au devant de ces dernières, comme autant d'énergies incertaines, comme autant de défis. Ces transformations qui oeuvrent, visibles et invisibles, déplient leurs récits, leurs sémiotiques comme autant de chréodes narratives, contre et tout contre lesquelles elle bute et crée.

D'emblée, dans ses créations les plus simples, comme anticipation plus ou moins rationnelle, utopie réduplicative (Butor-Eizykman), anti-utopie réduplicative, dans ses créations plus récentes, actuelles, speculative fiction, science fiction expérimentale, (I.Stengers) elle se déploie puis se différencie comme création de modèles spéculatifs.

(Machine réduplicative, Machine non-réduplicative, Machine désirante)

Elle se déploie comme description des possibles proches et / ou lointains, comme jeu sur des contraintes issues soit de la variation des contraintes vécues, soit de données contemporaines, enracinées dans les réalités métastables, construites de l'ici et maintenant et que l'on projette, en général de manière unilatérale, de telle sorte que tout bascule à leur aune. Ou bien encore, elle se déploie création de modèles comme « expérience de pensée » ainsi que le soutient Isabelle Stengers.<sup>5</sup>(On peut toutefois noter, que de ces modèles, la complexité est très souvent absente)

Il conviendra peut-être de revenir sur ce point et en particulier sur ses personnages, conçus comme des « observateurs partiels » au sens de

---

<sup>5</sup> Voir I. STENGERS « ...mon hypothèse est que, sinon la science fiction, en tous cas certains types de risque appartenant à la sf « expérimentale », désignent ce que pourraient être les expériences de pensée » propres aux sciences dites sociales et humaines. Si les personnages que mettent en scène les auteurs qui prennent ces risques ne sont ni des types psycho-sociaux, ni des personnages conceptuels, ils pourraient bien être des « **observateurs partiels** » dont les affections et les perceptions construisent et explorent les conséquences d'une hypothèse mettant le monde contemporain au risque de la fiction ».



Deleuze / Guattari. (Les « observateurs partiels » opérant dans le champ de la science, « par rapport aux fonctions dans les systèmes de référence » et répondant aux personnages conceptuels » ces derniers jouant un rôle « par rapport aux concepts fragmentaires sur le plan d'immanence.))<sup>6</sup>.

Deleuze et Guattari de rajouter « le rôle d'un observateur partiel est de percevoir et d'éprouver, bien que ces perceptions et affections ne soient pas celles d'un homme, au sens couramment admis, mais appartiennent aux choses qu'il étudie. L'homme n'en ressent pas moins l'effet (quel mathématicien n'éprouve pleinement l'effet d'une section, d'une ablation, d'une adjonction), mais il ne reçoit cet effet que de l'observateur idéal qu'il a lui-même installé comme un golem dans le système de référence. Ces observateurs partiels sont au voisinage des singularités d'une courbe, d'un système physique, d'un organisme vivant...».

Ce serait là un travail fort utile que de repérer quels sont ces observateurs partiels dans les

---

<sup>6</sup> G. DELEUZE, F. GUATTARI, Qu'est ce que la philosophie ?, Les Editions de Minuit, 1991, p.122 à p127

récits, les modèles mis en branle par les œuvres de la SpF.

Pour en revenir au processus de différenciation de cet archipel, il s'exprime aussi à travers la question de l'utopie comme puissance évènementielle.<sup>7</sup> Face au vaste pôle réduplicatif, lui-même fortement différencié, il y a une « speculative fiction » en effet, qui est, pour reprendre l'expression de J.F. Lyotard « toute de puissance affirmative et dont le contenu et parfois l'organisation stylistique, rhétorique, voire typographique sont comme directement formées de tracés impulsionnels ». <sup>8</sup> Ce pôle est lui aussi très divers. Boris Eizykman va même jusqu'à nommer cette différenciation, « inconscience fiction » cette dernière préférant bouleverser les coordonnées insoupçonnables de la réalité en inventant des espaces et des temps inouïs qui permettent justement que des évènements surviennent

---

<sup>7</sup> Nous suivons ici les analyses menées par B. EIZYKMAN: « Science-Fiction et Capitalisme », Paris, Mame, 1973.

<sup>8</sup> J.F. LYOTARD : « Ante diem rationis », Postface à Science fiction et Capitalisme. Paris 1973

hors des structures connues et réglées, constituant donc en eux-mêmes l'événement ».

Au contraire, dans l'axe réduplicatif pour qui l'anticipation ou projection rationnelle, qui inclut ce que l'on appelle aussi la politique-fiction, et ce que l'on pourrait nommer les « sciences humaines et sociales fiction », l'exercice sur les possibles latéraux se fait à partir du connu, à partir des énergies liées, des socles épistémologiques dominants. Dans cette perspective, la production SpF se révèle, en fin de compte, d'une assez grande faiblesse, très peu subversive. Il faut noter que dans le flux spéculatif, cet axe réduplicatif persiste parfois.

Nous accordons plus d'importance, donc, dans notre réflexion, aux agencements spéculatifs, qui tentent de s'arracher aux multiples formes de l'anticipation rationnelle bien que cette dernière vienne au plus près des grands ou petits récits de légitimation, accompagner les imaginaires des narrations politiques, religieuses actuelles.

**Comment donc aborder la SpF dans sa pleine et entière positivité, dans sa pleine et entière singularité ?**

La SpF, nous le savons, est une machine littéraire, cinématographique, dynamique, prolifique et populaire. Elle s'inscrit et prospère massivement dans le génie des nations issues de la révolution scientifique et technique. Elle est un dispositif à produire des mythes et en tant que telle, elle génère des systèmes de pensée, des agencements machiniques ayant une puissance performative, forte. Elle est ainsi, créatrice d'univers existentiels aux énergies incarnées, ritualisées, traduites en sémiotiques complexes. Marchandisée.

## Au milieu du va-et-vient « virtuel-actuel »

Elle est (?), elle rêve d'être, de ce point de vue encore, un véhicule protéiforme qui serait l'expression et l'exprimé d'une sorte de bootstrapping narrative<sup>9</sup>, hors représentation, à l'œuvre dans le **champ d'immanence doxique**. Elle tente d'être, « médiation » qui ne renvoyant qu'à elle-même, crée une sorte de passage du nord-ouest vers le va-et-vient actuel-virtuel. Tout actuel s'entoure d'un brouillard d'images virtuelles... Tout actuel s'entoure de cercles de virtualités toujours renouvelés, dont chacun en émet un autre, et tous entourent et réagissent sur l'actuel (« au centre de la nuée du virtuel est encore un virtuel d'ordre plus élevé... chaque particule virtuelle s'entoure de son cosmos virtuel et chacune à son tour fait de même indéfiniment...<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> G. DELEUZE, Dialogues, en collaboration avec Claire Parnet, Edition Flammarion, 1996

<sup>10</sup> Qu'entend-t-on par « bootstrapping narrative » ?  
Mon idée est que la SpF serait un ensemble de narrations courtes ou longues, de signes aux combinatoires extrêmement fluides et ne renvoyant qu'à eux-mêmes et à elles-mêmes, un ensemble donc composé de manière auto-cohérente de combinaisons de ces mêmes narrations, signes et combinatoires. Toutes ces

Il se pourrait que la SpF soit un des véhicules pour habiter, expérimenter de manière hardie, cette zone frontière constituée par le va-et-vient entre virtuel et actuel. Et cet effort d'invention, de création, à partir de l'effacement ou de la transformation d'un certain nombre de contraintes combinatoires (exprimant, par exemple les exigences de représentation, de vérité, de performance logique...) à partir donc des pouvoirs des écritures ainsi transformées, serait le symptôme d'une installation, certes toujours déçue, voire ratée, mais d'une installation fragile dans l'entre-deux virtuel-actuel. Plus précisément comme tentative de rester au milieu, le plus intense, de l'actualisation.

Le plan d'immanence comprend à la fois le virtuel et son actualisation, sans qu'il puisse y avoir de limite assignable entre les deux. L'actuel est le complément ou le produit, l'objet [p.180] de l'actualisation, mais celle-ci n'a pour

---

narrations, signes, pouvant servir comme éléments constitutifs, pouvant servir comme attracteurs sémiotiques pour les agencements de SpF associant, liant, ces éléments et attracteurs de manière métastable. Ces éléments, ces attracteurs créent seuls les conditions d'associations entre eux. Les états narratifs ainsi posés étant ces mêmes narrations, signes... La Spf comme auto-engendrement. Elle se voudrait ainsi, sans « dedans sans dehors ». Evènement mythique s'il en fût.

sujet que le virtuel. (La SF réduplicative partirait de l'actuel, la SpF tenterait de rejoindre le bord du Virtuel) L'actualisation appartient au virtuel. L'actualisation du virtuel est la singularité, tandis que l'actuel lui-même est l'individualité constituée. L'actuel tombe hors du plan comme fruit, tandis que l'actualisation le rapporte au plan comme à ce qui reconvergit l'objet en sujet.<sup>11</sup>

## **SpF et écritures**

Cet archipel narratif se déploie dans les morphogenèses des écritures comme création. Il ne cherche en aucune façon, (à l'exception des utopies / anti-utopies réduplicatives) à représenter le monde mais au moyen de régimes de signes spécifiques, (des non-lieux, des bestiaires bio-techno-psychiques...) à passer à travers, sous, au dessus de l'espace et du temps, à passer sur le corps des essences. Et

---

<sup>11</sup> G. DELEUZE, Dialogues, en collaboration avec C. PARNET, Edition Flammarion, Paris, 1996

les univers existentiels qu'il fait émerger, sont dans une espèce de surface-trame où se manifestent et se dévoilent plus ou moins aisément les mouvements et les effets de la conversion topologique cerveaux-mondes, où les rapports dedans-dehors s'inscrivent à même les surfaces du monde, les surfaces interfaces du monde ; où les plis sont dans leur mise à plat. Monde plus brutal, plus contrasté, où les choses, les éléments, les problèmes, les personnages... se dressent les uns contre les autres., pris dans les trames de systèmes relationnels non psychologiques.

Ainsi conçues, les narrations de la Spf sont des objets frontières, où viennent s'éprouver, se mélanger des forces, des énergies hétérogènes, voire antagonistes. De ce fait, leurs contours, en tant qu'objets frontières, sont labiles, irréguliers, marqués par des instabilités plus ou moins locales.

Ces narrations sont créations de nouvelles connexions, de nouveaux halos conceptuels, perceptifs. Elles ne cessent d'ouvrir vers d'autres formes, elles ne sont jamais centrées



sur elles-mêmes, mêmes lorsqu'elles sont réduplicatives . Elles sont en attente d'autres narrations. Variations spéculatives. Tout lecteur jubilatoire de SpF sent et sait cela.

C'est la raison pour laquelle les formes courtes (nouvelles et séries) lui conviennent si bien. De plus ces formes narratives nous connectent, mêmes lorsqu'elles sont à fleur de peau du champ d'immanence doxique, à des dispositifs d'emblée transpersonnels, transindividuels. Il faudrait saisir la manière dont elles créent les conditions qui nous permettent de participer au fond qui est le système des formes, ou plutôt le réservoir commun des tendances des formes avant même qu'elles n'existent à titre séparé et ne soient constituées en systèmes explicites .<sup>12</sup>

Comment les meilleures écritures de la SpF arrivant à s'abstraire de la prégnance des sols, des réalités, perturbant les agencements perceptifs, les font trembler et nous font accéder

---

<sup>12</sup> idem

au fond ? Quel est le rôle joué par ces narrations, qui serait spécifique, et qui activerait mieux que d'autres récits, « la relation de participation qui relie les formes au fond(...) cette relation étant une relation qui enjambe le présent et diffuse une influence de l'avenir sur le présent, du virtuel sur l'actuel, car le fond est un système de virtualités, des potentiels, des forces qui cheminent, tandis que les formes sont le système de l'actuel ». <sup>13</sup>

La SpF serait, de ce point de vue, matrice d'évènements narratifs qui viseraient la création du passage, du mouvement de va-et-vient qui fait que l'on accède au système des virtualités, pour en sortir, comme processus d'actualisation.

Ses narrations comme création et invention sans ancrage étant --alors-- une prise en charge du système de l'actualité par le système des virtualités (...) Les formes sont passives dans la mesure où elles représentent l'actualité ; elles deviennent actives quand elles s'organisent par

---

<sup>13</sup> Idem

rapport au fond, amenant ainsi à l'actualité des virtualités antérieures. <sup>14</sup> Et Simondon de rajouter : il est sans doute bien difficile d'éclairer les modalités selon lesquelles un système de formes peut participer à un fond de virtualités .

On pourrait alors, suggérer que, les mondes possibles que fait flotter la pensée créatrice de SpF, émergent comme traces, comme fragments, des devenirs qui naissent entre préindividuel et transindividuel pour suivre encore Simondon. Bref avec tout ce qui, à partir des écritures les plus intimes et les plus singulières, résonne avec un agencement virtuel relationnel plus vaste.

Le système de relations et d'associations est co-émergent aux multiples individuations psychiques et collectives et le transindividuel est « une zone impersonnelle des sujets qui est simultanément une dimension moléculaire ou intime du collectif même ». Les grands récits de

---

<sup>14</sup> idem

la SF, dans leur existence même, seraient l'expression et l'exprimé de cette possibilité d'une infinie pluralité des mondes, des bifurcations. La création puisant dans le fond sans fin de virtualités, à travers des écritures tantôt flamboyantes, tantôt grises, souvent maladroitement, pour des modèles fragiles.

D'où le bestiaire sémiotique, les noms de lieux – rien n'est plus intéressant à cet égard que de porter une attention plus soutenue aux titres des romans de SpF, à cette sorte d'utoponymie- mais aussi les personnages (qui sont au plus près de nous quand ils sont monstrueux et au plus loin lorsqu'ils sont androïdes, quasi-clones), bestiaire qui va délivrer des contraintes combinatoires dédiées à la production du monde aux énergies liées, pour des contraintes combinatoires dédiées à la production d'un monde aux énergies déliées.

Par ce bestiaire, la SpF cherche à s'abstraire, autant que faire se peut, des

conditions standards qui fondent les socles anthropologiques, à se dégager pour partie de la question du moi et de la conscience, (comme essences), d'une définition trop anthropomorphique des sexualités, des sciences, des religions. Mélanges complexes donc, qui se développent au milieu de la tension entre le divin comme puissance créatrice et ordonnatrice des mondes et le divin comme la création même.

### **SpF, Histoire, Temps**

La SpF encore, mais travaillée par l'Histoire. Et pas seulement dans l'exercice, là encore sur les possibles latéraux en quoi consiste l'uchronie par exemple, (passé futur alternatif). Toutes ces histoires des futurs qui ne se sont jamais actualisés. et donc variations sur ce qui ne viendra pas à notre rencontre, bref toutes les arché qui ne se sont pas incarnées. Elle passe par-dessus la séparation des temps, elle se confronte à la coexistence des temps, de tous les temps.

Ses écritures tentent de sortir (de manière différente) de l'impossibilité « actuelle » de

passer outre le fait que deux des dimensions du temps ne peuvent s'actualiser en même temps. S'affranchir de cela est en son cœur.

Sortir de l'impossible coexistence des dimensions du temps. Penser autrement les relations entre les dimensions du temps. Elle est, d'une certaine manière, en résonance avec les positions de Deleuze, qui en appui critique sur Bergson, pose que les relations des dimensions entre elles, nécessitent le champ du passé virtuel où elles co-existent.

Qu'est ce donc que le temps? La différence absolue, la mise rapport immédiate des hétérogènes, sans concept identique sous-jacent ou subsumant. Le temps n'est rien à proprement parler. Il ne consiste que dans des différences et dans la relève d'une différence par une autre. Il n'a ni centre, ni pôle identitaire.<sup>15</sup> La SpF est installation dans cela, par des voies autres que celles de la philosophie.

Il appartient à la philosophie moderne de

---

<sup>15</sup> F. Zourabichvili, Deleuze une philosophie de l'événement, Edition PUF, 1994

surmonter l'alternative temporel-intemporel, historique-éternel, particulier-universel. A la suite de Nietzsche, nous découvrons l'intempestif comme plus profond que le temps et l'éternité : la philosophie n'est ni philosophie de l'histoire, ni philosophie de l'éternel, mais intempestive, toujours et seulement intempestive, c'est-à-dire « contre ce temps, en faveur je l'espère d'un temps à venir ». A la suite de Samuel Butler, nous découvrons le Erewhon, comme signifiant à la fois le « nulle part » originaire, le « ici et maintenant », déplacé, déguisé, modifié toujours recréé. Ni particularités empiriques, ni universel abstrait : Cogito pour un moi dissous. Nous croyons à un monde où les individuations sont impersonnelles et les singularités pré-individuelles. : la splendeur du « On ». D'où l'aspect de science fiction qui dérive nécessairement de ce « Erewhon ». <sup>16</sup>

Ce qui domine la Spf aujourd'hui, me semble-t-il, ce n'est pas, stricto sensu, la question du futur, comme « devination » où l'avenir est posé comme conséquence plus ou moins prévisible du

---

<sup>16</sup> G. Deleuze, Différence et répétition, PUF, Paris 1968 et S. Butler, Erewhon, Edition Gallimard, Paris 1981

présent, c'est la question des devenirs, de la création et de la coexistence des temps. Quels devenirs ont un avenir ? Pour cela, pour deviner ce qui va venir au devant de nous, et que nous ne voyons pas, (mais ne sommes nous pas toujours, dans le contexte de l'anticipation rationnelle, de l'utopie réduplicative ?), faut-il rester dans le cadre des variations que l'on peut opérer sur des modèles anthropologiques hérités. Ou bien, jusqu'où faut-il aller, jusqu'où faut-il parler barbare ? Jusqu'où faut-il aller pour ébranler les socles où sont fixés les fils qui nous relient aux cerfs-volants que sont nos représentations, nos axiomes, nos épistémés, celles par qui nous posons l'existence d'un monde, d'une nature extérieure, les diverses manières de fortifier nos croyances ?

La SpF porte une (autre) conception du temps pluridimensionnelle ou intensive, (...) vertigineuse. Il n'y a aucune raison pour que la dimension actuelle ait un privilège sur les autres, ou constitue un centre, un ancrage ; le moi éclate en âges distincts qui tiennent de centre chacun son tour, sans que l'identité



puisse jamais se fixer (et la mort n'ordonne rien de décide de rien). Il en va de même horizontalement, si l'on considère qu'une vie se déroule sur plusieurs plans à la fois : en profondeur, les dimensions de temps successives ou simultanées, se rapportent les unes aux autres de manière « non-chronologiques, non-successives.

Au fond, il s'agit, pour elle de créer des plans où la contemporanéité de tous les temps s'actualise. Il s'agit encore d'une exploration du cerveau, de l'identité cerveau-monde. S. Kubrick et Arthur C. Clarke ont en ce sens, popularisé un modèle du voyage, comme exploration du cerveau.

Ce que la SpF explore et engendre, ce sont, d'une certaine manière, les figures infinies de l'identité du cerveau et du monde. Et la question de la mémoire, de sa manipulation (des souvenirs), la question de son infinie puissance, n'est pas réflexion psychologique. La SpF n'est pas du côté de l'intériorité, du contenu de la

mémoire, pas plus qu'elle ne s'intéresse en fin de compte à la conscience et au moi. C'est à même la surface du dehors qu'elle bricole le mouvement de conversion topologique où états internes et états externes exhibent leur correspondance leur résonance, leur harmonie leur dysharmonie. Et la mémoire est la membrane qui, sur les modes les plus divers (continuité, discontinuité, enveloppement...) fait correspondre les nappes de passé et les couches de réalité, les unes émanant d'un dedans toujours déjà là, les autres advenant d'un dehors toujours à venir, toutes deux rongant le présent qui n'est plus que leur rencontre ». <sup>17</sup>

Pour suivre Boris Eizykman et Jean-François Lyotard, la SpF tente de faire passer, par ses écritures, le désir sous le temps, désir qui s'en saisit et lui confère les particularités du temps inconscient ; l'idée même de la machine temporelle oblige à présumer la co-présence virtuelle de tous les instants ordonnés et successifs pour le préconscient.... Mais cela

---

<sup>17</sup> G. DELEUZE, Cinéma 2, L'Image-temps, Editions de Minuit, Paris 1985

va plus loin; de support de déliaison, le temps, à travers ses transgressions, ses dispersions, triture jusqu'à l'impossible objet des hypothèses les plus déroutantes... <sup>18</sup>

## **SpF et principe d'incertitude**

Elle se donne aussi comme lieu où la perception est posée comme « principe d'incertitude ». Le lieu où elle se mesure au chaos et passe des alliances plus ou moins audacieuses avec lui.

Le lieu où elle tente de prendre sur elle la question du hasard. Il faut remarquer au passage que c'est dans le domaine des devenirs biotechniques qu'elle a le plus de mal à quitter l'univers des essences et à explorer l'au-delà d'une conception fondamentalement probabiliste du vivant. Mais quoi de plus normal lorsque l'on sait l'enracinement de la

---

<sup>18</sup> B. EIZYKMAN, Science-Fiction et Capitalisme, Edition repères Mame, Paris 1973.

génétique et de la biologie moléculaire dans la tradition essentialiste.

En radicalisant donc la variation immanente et continue, dont la perception est l'expression et l'exprimé, elle ne cesse de se poser la question de ce que peut un cerveau-corps, sous des conditions biotechniques variables et sous des pathologies diverses. Tel semble être un de ses tourments, un de ses moteurs. Entre mutants et devenir nanotechnologiques, entre psychopouvoirs et neurosciences en délire. Pour suivre Deleuze, e cerveau, (le cerveau-monde, c'est nous qui ajoutons) notre problème, notre maladie, notre passion, plutôt que notre maîtrise, notre solution, ou décision.<sup>19</sup>

Déjà Bergson, comme le note B. Eizykman, s'interrogeait dans *L'énergie spirituelle*<sup>20</sup> : je me suis demandé quelquefois

---

<sup>19</sup> G. DELEUZE, *Cinéma 2, L'Image-Temps*, Edition de Minuit, 1985

<sup>20</sup> H.BERGSON, *L'énergie spirituelle*, 1919, PUF, Paris 1967. Disponible en ligne. Et plus loin « Ainsi se serait fondée, ainsi se serait développée la science de l'activité spirituelle. Mais lorsque, suivant de haut en bas les manifestations de l'esprit, traversant la vie et la matière vivante, elle fût arrivée, de degré en degré, à la matière inerte, la science se serait arrêtée brusquement, surprise et désorientée.

ce qui se serait passé si la science moderne, au lieu de partir des mathématiques pour s'orienter dans la direction de la mécanique, de l'astronomie, de la physique et de la chimie, au lieu de faire converger tous ses efforts sur l'étude de la matière, avait débuté par la considération de l'esprit - si Kepler, Galilée, Newton, par exemple, avaient été des psychologues. Nous aurions certainement eu une psychologie dont nous ne pouvons nous faire aucune idée aujourd'hui - pas plus qu'on n'eût pu, avant Galilée, imaginer ce que serait

---

Elle aurait essayé d'appliquer à ce nouvel objet ses méthodes habituelles, et elle n'aurait eu sur lui aucune prise, pas plus que les procédés de calcul et de mesure n'ont de prise aujourd'hui sur les choses de l'esprit. C'est la matière, et non plus l'esprit, qui eût été le royaume du mystère. Je suppose alors que dans un pays inconnu - en Amérique par exemple, mais dans une Amérique non encore découverte par l'Europe et décidée à ne pas entrer en relations avec nous - se fût développée une science identique à notre science actuelle, avec toutes ses applications mécaniques. Il aurait pu arriver de temps en temps à des pêcheurs, s'aventurant au large des côtes d'Irlande ou de Bretagne, d'apercevoir au loin, à l'horizon, un navire américain filant à toute vitesse contre le vent - ce que nous appelons un bateau à vapeur. Ils seraient venus raconter ce qu'ils avaient vu. Les aurait-on crus ? Probablement non. On se serait d'autant plus méfié d'eux qu'on eût été plus savant, plus pénétré d'une science qui, purement psychologique, eût été orientée en sens inverse de la physique et de la mécanique. Et il aurait fallu alors que se constituât une société comme la vôtre - mais, cette fois, une Société de Recherche *physique* - laquelle eût fait comparaître les témoins, contrôlé et critiqué leurs récits, établi l'authenticité de ces « apparitions » de bateaux à vapeur. Toutefois, ne disposant pour le moment que de cette méthode historique ou critique, elle n'eût pu vaincre le scepticisme de ceux qui l'auraient mise en demeure - puisqu'elle croyait à l'existence de ces bateaux miraculeux - d'en construire un et de le faire marcher ».

notre physique : cette psychologie eût probablement été à notre psychologie actuelle ce que notre physique est à celle d'Aristote. Étrangère à toute idée mécanistique, la science eût alors retenu avec empressement, au lieu de les écarter a priori, des phénomènes comme ceux que vous étudiez : peut-être la « recherche psychique » eût-elle figuré parmi ses principales préoccupations .

### **SpF et « voyants »**

Au début des années 70, dans un livre fameux de speculative fiction, John Brunner dans *Stand on Zanzibar*, proposait une vision particulièrement saisissante des processus de mondialisation, des devenirs biopolitiques, des transformations des machines de guerre, des urbanismes, des milieux neo-naturels, processus participant de nouveaux modes d'auto-constitution ontologiques des sujets. Sa vision portait sur la co-existence des divers habitats et niches écologiques, sur la co-

existence des sociétés d'abondance et des sociétés de pauvreté, sur la co-existence de devenirs biotechniques très différenciés et ce dans un monde fini du point de vue extensif, mais sans d'autre focus, que celui-ci : la volonté d'en avoir un. De son côté P.K. Dick étendait ses visions au long cours des vertiges de la perception, mais aussi au long cours des vertiges des sociétés de contrôle, de la simulation, des abîmes de l'indifférenciation.

Il conviendrait de s'interroger là encore, sur les divers dispositifs d'écriture convoqués par les « voyants » que nous évoquions tout à l'heure, et qui créent les narrations, les nouveaux régimes de signes et les cartes qui permettent d'établir les connections avec les tendances qui viennent au-devant de nous, nous permettons de sentir ce qui advient et va faire basculer les choses, les évènements... À l'aune de ce que l'on ne connaît pas encore. Les voyants, les « devenants », ceux qui parlent barbare sur les agoras et frôlent, touchent les

affects et les percepts, les morphogénèses encore dans les limbes de la perception.

La SpF produit des traces de cela, de ces écritures qui dessinent des cartes, parfois grossières, parfois fines, et qui indiquent qu'un devenir est en cours, qui a un avenir et que l'on ne perçoit qu'à peine. Elle alimente la marmite des mondes possibles. Il n'est guère étonnant qu'elle nous vienne massivement du dispositif impérial américain. Comme l'écrit F. Nef, à propos d'une partie de la philosophie américaine actuelle, « cette idée des mondes possibles a été développé (*aux Etats-Unis*) par le plus grand philosophe systématique depuis Leibniz : David Lewis.<sup>21</sup> *Il est l'auteur d'un livre magistral sur la pluralité des mondes.* Dans cet ouvrage, il va beaucoup plus loin que tous ces prédécesseurs quant à l'existence des mondes possibles. Pour Leibniz, les mondes possibles, celui dans lequel vous ratez votre métro ou celui dans lequel Hitler a préféré se consacrer à la

---

<sup>21</sup> D. LEWIS, De la pluralité des mondes, Edition de l'Eclat, 2007, *On the Plurality of Worlds* (1986).



peinture plutôt qu'à la politique, n'existent que dans l'entendement de Dieu. Dieu n'a fait exister que le meilleur d'entre eux- ce qui explique que nous vivions dans le meilleur des mondes possibles. Et que nous ne devons pas accuser Dieu du mal sur terre. Mais pour Lewis qui est athée, il y a un nombre infini de mondes possibles existants. La seule différence, c'est que le nôtre est actuel. Nous n'avons aucun accès aux autres mondes ; chacun est actuel pour lui-même. Notre monde n'est plus absolu. L'actualité est relative ».

La SpF résonne avec cela. La littérature et le cinéma US sont hantés par la question de savoir si ces univers sont étanches ou pas. Et les processus d'individuation psychique et collective viennent avec force, s'alimenter aux énergies associées au « Possible », à son désir.

Elle produit donc des narrations aux frontières des anthropologies avec leurs problèmes associés. Elle est une machine spéculative et perceptive dédiée au déploiement

de nouvelles écritures, qui tente de définir des nouvelles zones de voisinage entre des blocs conceptuels, des blocs perceptuels... (Philosophie et Anthropologie Fiction), zones où les économies libidinales viennent se ressourcer, et les halos perceptifs prendre forme.

Machine spéculative contre les anti-utopies, pour des devenirs minoritaires sur les bordures d'un agencement de littérature « dite mineure ». Peut-être. En tout cas, une machine qui cherche à creuser des lignes de fuite, détachées pour partie de la prégnance des territoires hérités et actuels, et ce dans les entre-deux des écritures de la « science des instabilités », des morphogenèses et des saintes écritures.

Machine spéculative qui tente d'aller au-delà des « sciences-fictions réduplicatives », des « anti-utopies réduplicatives ». <sup>22</sup> C'est-à-dire, encore une fois, au-delà de cette science fiction

---

<sup>22</sup> B. EIZYKMAN, Science-Fiction et Capitalisme, Edition Repères Mame, Paris, 1973

comme exercice convenu sur des possibles latéraux, qui finit toujours par s'écraser en futurologie. Ramenant vers les formes métastables du pouvoir, vers une sorte de Scholastique des problèmes et qui répèterait de façon stérile le discours des essences où le « plein » serait l'enjeu, le « sens » la cible, la « présence » la limite et où de la science intensive (Deleuze, de Landa)<sup>23</sup> porterait toujours, en fin de compte, une exigence de vérité.

Et nous avons tendance à penser que l'exigence de vérité de la SpF est nulle.

Ce qui parle et s'écrit en elle est d'une autre nature : raisons et déraisons des intensités, instabilités des socles anthropotechniques, cérébralités expérimentales.

Et quand elle s'avance, têtue, réduplicative et vulgarisatrice, quand elle s'affirme comme relais et pédagogie vrais de la science, elle tend

---

<sup>23</sup> M. De LANDA, *Intensive Science and Virtual Philosophy*, Continuum International Publishing Group, 2002  
G. DELEUZE, F. GUATTARI, *Mille Plateaux*, Les Editions de Minuit, Paris, 1980

à s'effondrer, écriture-langue soumise à la position de désir de la science, comme maîtrise.

Pourtant, dans sa plus grande audace, la SpF devient effraction à partir de l'espace des tensions et des dissensus qui naissent au milieu des va-et-vient entre les écritures plus ou moins subtiles et savantes des passions, des affects et des percepts, des tremblements anthropo-bio-techniques, (comme incomplétude en procès de production et processualités vertigineuses), et, nous l'avons déjà dit, les saintes écritures.<sup>24</sup>

C'est pour cela que cette « littérature mineure » au sens de Deleuze - Guattari,<sup>25</sup> nous intéresse, comme incarnation d'une philosophie fiction. D'autant plus qu'elle est entrée en résonance avec la nouvelle plasticité de la matière numérique, sous toutes ses formes,

---

<sup>24</sup> Il faudrait retourner la question de la SpF à partir des religions, religions comme fantômes hyperactifs à l'intérieur de sa machine spéculative. Son champ étant selon moi, sans cesse traversé, labouré, en permanence par les spectres, les fantômes des transcendances, par les héros des auto-transcendances et les entrelacements, les accouplements plus ou moins monstrueux, de la Science et de la Religion. Quand leurs raisons insomniaques s'affrontent et se déchirent, meilleures ennemies.

<sup>25</sup> G. DELEUZE, F. GUATTARI : Kafka, Pour une littérature mineure, Les éditions de minuit, Paris, 1975

toutes ces hypertextures. Elle tente d'habiter les devenirs de ces hypertextualités, infiniment fractales et trouées comme territoires de créations où la dissolution des perceptions est un horizon partout présent. Elle a trouvé là un espace-temps, sorte de lieu prophétique où pourrait s'épanouir la réversibilité forme - contenu, comme finalité sans fin des écritures. C'est ce qu'a bien relevée, parmi d'autres, N. Katherine Hayles dans plusieurs de ses travaux.<sup>26</sup>

Certes, nous pensons le savoir, les textes sont toujours des machines labyrinthiques, à n-dimensions, qui ne cessent de créer les conditions de leur propre démantèlement, qui ne cessent d'ouvrir vers un nombre indéfini de trouées, de percées, de connections, de chemins virtuels dont seulement quelques-uns s'actualiseront.

---

<sup>26</sup> N. K. HAYLES, *Chaos Bound : orderly disorder in contemporary literature and Science*, Cornell University Press, 1990

Les textes ne sont jamais blocs denses et pleins, ils sont comme le cube de Menger, territoires à la superficie potentiellement infinie et siège d'incessant processus de déterritorialisation - reterritorialisation, territoires ouverts sur le hors champ de nos modes perceptifs. Ils sont architectures différencielles, hypercomplexes créant les conditions matérielles et idéelles (psychiques) d'une tension permanente au milieu des coupures, des limites, des zones frontières, des trous et des vides.

La SpF serait alors une sorte d'écriture qui tenterait de conduire vers ce que François Laruelle (que j'utilise ici mal) appelle une « solitude élémentale » symbolisée par l'espace et le temps, mais dans laquelle l'homme « n'est pas seulement », mais « dont il est plutôt pris, comme la substance du vide ». <sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> F. LARUELLE, « Alien sans aliénation, programme pour une philo-fiction », in Philosophie et Science Fiction. Edition Vrin, Paris 2000

## SPF, PHILOSOPHIE, RELIGION : GUERRES

On voit donc se dessiner une étrange danse, une étrange lutte entre la SpF et ses principales rivales - partenaires : la science, la philosophie, la religion.

Deux textes brefs suffiront peut-être à exprimer de manière partielle mais suffisante, les tensions entre elles. Le premier est de G. Deleuze, le second de M.G . Dantec.

Un livre de philosophie doit être pour une part une espèce très particulière de roman policier, pour une autre part une sorte de science fiction. (...)

Science fiction, encore, en un autre sens, où les faiblesses s'accusent. Comment faire pour écrire autrement que sur ce qu'on ne sait pas, ou ce qu'on sait mal ? C'est là-dessus nécessairement qu'on imagine avoir quelque chose à dire. On n'écrit qu'à la pointe de son savoir, à cette pointe extrême qui sépare notre savoir et notre ignorance, et qui fait passer l'un dans l'autre. C'est seulement de cette

façon qu'on est déterminé à écrire. Combler l'ignorance, c'est remettre l'écriture à demain, ou plutôt la rendre impossible. Peut-être y a-t-il là un rapport de l'écriture encore plus menaçant que celui qu'elle est dite entretenir avec la mort, avec le silence. Nous avons donc parlé de science, d'une manière dont nous sentons bien, malheureusement, qu'elle n'était pas scientifique.<sup>28</sup>

Le second : La science-fiction non en tant que « genre » micro spécialisé, mais comme littérature transgénique, comme acte-pensée-écriture transfictionnelle, a non seulement produit la science-fiction du futur (celle de notre actuel présent)., mais en grande partie le présent tel qu'il s'est développé dans les métastases imaginaires-réelles, voire virtuelles des sociétés de l'an 2000, et elle s'avère aujourd'hui la seule littérature générale de demain, au cas où elle ne le serait pas devenue aujourd'hui. Science de la fiction tout autant que fiction de la science, notre art consiste à naviguer par-delà les limites métaphysiques des petits zumains et à tenter de leur ramener quelques petits messages que nous

---

<sup>28</sup> G. DELEUZE, *Différence et Répétition*, PUF, 1968



aurons su plus ou moins décrypter, mais qui ne susciteront sans doute guère d'intérêt chez nos contemporains .

Mais notre art, notre alchimie, consiste aussi à produire ce futur, à en actualiser certains abîmes, à inverser la tendance, ou à la propager encore plus vite, à oser faire se collisionner, dans nos accélérateurs de particules, philosophie et investigation criminelle, espionnage et cybernétique, biotechnologie et métaphysique, économie politique critique et littérature expérimentale, thriller aux découpages cinématographiques et cinétiques machinales terrifiantes et narrations mutantes et fictions transgéniques, bref nous nous instituons en Laboratoire de catastrophe générale, en anneau d'accélération de la conscience et de ses mutations, en Kubergnèsis secrète et toujours largement non décryptée, mais que nos séquenceurs nocturnes décodent chaque jour un peu plus .<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> M.G. Dantec, Laboratoire de catastrophe générale, le théâtre des opérations, 2000-2001, Editions Gallimard, Paris, 2001





## REGARD, SPECTACLE ET SERVITUDE CHEZ LA BOETIE

YVES CITTON  
UNIVERSITE DE GRENOBLE 3 STENDHAL – UMR LIRE

Comment un texte littéraire peut-il résonner des siècles après sa rédaction, dans un monde complètement différent de celui qui l'a vu naître ? Telle est la question que j'aimerais poser à propos d'un écrit à la fois « classique » et infiniment « subversif », le *Discours de la servitude volontaire* d'Étienne de la Boétie (1530-1563). Que nous dit *aujourd'hui* de *notre* monde ce texte qui a été rédigé vers 1546-48, nous disent les historiens de la littérature, par un jeune étudiant en droit de l'université d'Orléans, qui ne cherchait peut-être qu'à remplir un devoir scolaire de sa classe de rhétorique ? En quoi cet exercice éminemment littéraire, cet éclat de virtuosité rhétorique composé il y a presque un demi-millénaire, nous aide-t-il à *voir* ce que nous avons tous les jours sous le nez sans que nous puissions forcément l'identifier comme tel ? Voilà les

questions qui m'intéresseront dans les pages qui suivent.

## Un exercice de rhétorique

Je passerai donc rapidement sur les conditions de production et de diffusion – pourtant passionnantes – de ce texte. Disons simplement que cet exercice scolaire rédigé par un jeune homme de 16 ou 18 ans doit sa notoriété en partie à l'amitié que La Boétie contractera plus tard avec Montaigne (qui voulait sertir ce texte au cœur de ses *Essais*, originellement composés pour lui servir de cadre), en partie au fait que des extraits en ont été publiés dans *Le Réveille-Martin des Français* en 1574 par des Huguenots réagissant aux massacres de la Saint Barthélémy, qui en ont fait un tract anti-monarchiste appelant au meurtre du « tyran » catholique. Un tel détournement a été opéré sans l'accord de l'auteur, mort depuis 1563, ni celui de Montaigne, effrayé par cette

appropriation de la subtilité du message de son ami à des fins brutalement tyrannicides. Montaigne devra renoncer à publier dans son propre ouvrage ce qui était devenu un brûlot dangereux et scandaleux, et ce ne sera qu'en 1727 que la dissertation de La Boétie sera publiée en annexe des *Essais*. Le *Discours de la servitude volontaire* connaîtra (sous le titre de *Contr'Un*) une diffusion assez limitée et quasi clandestine jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle, époque à laquelle il sera pour la première fois mis en valeur de façon autonome à travers l'édition qu'en donnera Lamennais en 1835. Ce n'est finalement que depuis peu de décennies qu'il a été véritablement redécouvert et constitué en classique (sulfureux) de la pensée politique moderne.

Davantage que l'histoire littéraire, ce qui va m'intéresser dans le *Discours de la servitude volontaire*, ce sera son inscription dans *une certaine tradition de pensée politique* qui commence à peine à

devenir *visible* sur nos radars d'historiens des idées. Dans mon travail de dix-huitiémiste, je l'ai étiquetée « spinozisme »<sup>30</sup>, mais le fait que nous nous situions ici plus d'un siècle *avant* Spinoza montre bien à quel point cette étiquette fait problème. J'emploierai donc un autre terme ici – en sachant bien à la fois que ces questions de nomination ne sont pas essentielle et qu'elles ne sont pas non plus totalement indifférentes – celui de « pensée des multitudes ». Et pour fixer les idées, je mentionnerai une série de noms propres de penseurs et d'écrivains qui me semblent avoir joué un rôle fondamental dans le développement de cette tradition de pensée, que j'aimerais aider à rendre visible sur nos radars : Marsile de Padoue et son *Defensor Pacis* de 1324, La Boétie bien entendu, Spinoza avec son *Traité politique* de 1677, Denis Diderot et Léger-Marie Deschamps avec leurs

---

<sup>30</sup> Voir Yves Citton, *L'Envers de la liberté. L'invention d'un imaginaire spinoziste dans la France des Lumières*, Paris, Éditions Amsterdam, 2006.

réflexions des années 1760-1770, Gabriel Tarde avec sa théorie sociologique de la fin du XIXe siècle, enfin la constellation formée par Michel Foucault, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Antonio Negri, Laurent Bove, Bruno Latour, ainsi que la nébuleuse de périodiques qui naviguent dans leur sillage (dont la revue *Multitudes*, à laquelle je me trouve présentement collaborer<sup>31</sup>).

Mon propos sera double : d'une part, esquisser certains enjeux de théorie *politique* qui apparaissent dans le texte *littéraire* de La Boétie lorsqu'on le lit sur l'arrière-fond du développement multi-séculaire de cette tradition de pensée ; d'autre part, concentrer mon attention sur le rôle que joue *le regard* dans la construction théorique que propose La Boétie, ce qui permettra de revenir sur des domaines plus

---

<sup>31</sup> Le site de la revue *Multitudes* – <http://multitudes.samizdat.net> – propose tous les articles en libre accès en ligne une année après leur publication dans la revue papier.



traditionnellement arpentés par les historiens de la littérature. Dans tous les cas, et pour ce qui me concerne, nous ne quitterons jamais le domaine « littéraire », puisque je vais jouer sur ce que *la lettre* du texte nous propose de polysémie, de rebonds, de suggestions – au-delà même de ce qu’a pu (ou non) vouloir dire l’individu historique correspondant au nom d’Étienne de La Boétie. Il va de soi que Monsieur La Boétie, vers 1548, n’a pas pu penser une « démocratie radicale » dans des termes comparables à ceux qu’utilisent aujourd’hui Toni Negri ou Laurent Bove. J’espère suggérer toutefois que son texte fraie des pistes de réflexion qui balisent remarquablement bien le terrain sur lequel se déploiera la théorisation ultérieure de cette « démocratie radicale ».

## Une reconfiguration de la littérature politique classique

Commençons donc par lire les deux premières pages du *Discours de la servitude volontaire*<sup>32</sup>. Ce texte, qui va nous démontrer l'inanité du pouvoir concentré en l'Un, débute avec une citation d'Homère, le « Prince » des Poètes, mais c'est logiquement pour le déboulonner de son piédestal : comme tous les monarques, Homère met les choses « tout au rebours », et nous peint la politique d'une manière qui se conforme « plus au temps qu'à la vérité ». Tout commence donc par un double geste, des plus significatifs. D'une part, le petit étudiant en droit et en rhétorique, qui ne s'est fait encore aucun nom, qui est perdu dans la multitude des « apprentifs », se

---

<sup>32</sup> Une édition du texte en français modernisé est disponible en ligne sur le site Wikisource : [http://fr.wikisource.org/wiki/Discours\\_de\\_la\\_servitude\\_volontaire](http://fr.wikisource.org/wiki/Discours_de_la_servitude_volontaire). Parmi les nombreuses publications sous forme de livre, la plus satisfaisante est celle publiée chez Payot, qui comporte les différentes versions du texte, ainsi que de bonnes études : Etienne de la Boétie, *Le discours de la servitude volontaire*, Paris, Petite bibliothèque Payot, 1976. C'est à cette édition que feront référence mes indications paginales.

permet de corriger « le Prince des poètes », en un acte d'insoumission poli, mais décidé. D'autre part, le critique littéraire se permet de mettre de côté le sens « historique » des propos d'Ulysse/Homère pour les projeter sur un plan de vérité (ou de contre-vérité) philosophique trans-temporel : on ne va pas discuter de tel ou tel roi, de telle ou telle *situation particulière*, mais de *l'essence* du pouvoir politique.

Ce second geste est encore radicalisé dans le paragraphe suivant, où l'auteur écarte le type de problématique qui structure alors généralement la réflexion politique de son temps. Il ne va pas s'intéresser – nous dit-il – aux mérites relatifs des *formes de gouvernements*, que l'on catégorise alors (dans la continuité d'Aristote) en trois couches, articulée chacune en une version positive et une version corrompue : le pouvoir attribué à *un seul* individu (monarchie/tyrannie), le pouvoir revenant à *une minorité* (aristocratie/oligarchie), le pouvoir

confié à *la majorité* (république/démocratie [ou ochlocratie]). La Boétie balaie tout cela d'un revers de main, pour poser une question plus radicale qui met en cause la nature même de tout pouvoir politique.

Une remarque s'impose toutefois sur la radicalité de l'objet qu'il vise. Dans la suite, il insèrera une distinction entre bons et « méchants princes » (145). Il fera également le départ entre trois origines possibles du pouvoir tyrannique/royal (le droit de la guerre, la naissance, l'élection). Il fera aussi exception pour les « rois si bons en la paix et si vaillans en la guerre » (169) dont la France a été bénie – et cela parce qu'il serait « outrageus de vouloir démentir nos livres et de courir ainsi sur les erres de nos poètes » (171).

Toutes ces nuances sont toutefois affectées de signes de brouillage, voire d'hypocrisie : la précision sur les « méchants princes » est absente du manuscrit principal ; la distinction entre trois origines est résorbée par la conclusion selon laquelle

« *etans les moiens de venir aus regnes divers, toujours la façon de regner est quasi semblable* » (146) ; enfin, la démarcation envers les rois de France, outre que la plus élémentaire prudence l'imposait, se voit fourguée sous couvert de ne pas contredire « les erres des poètes ». La critique semble s'être contentée de voir une faute de copie dans le manuscrit : l'auteur aurait voulu écrire les « terres » des poètes. Je proposerais une autre lecture : on sait que les poètes de l'époque, Pontus de Tyard par exemple, ont publiés des recueils sous des titres comme les *Erreurs amoureuses* ; il ferait donc sens – *double sens* – de parler des « erres de nos poètes », pour simultanément renvoyer à leurs œuvres et dénoncer leurs « erreurs » sur ce point, dans la droite ligne de ce qui avait été dit d'Homère lui-même en ouverture du texte.

## **La puissance des multitudes**

Ce qui est en jeu, à travers la figure du tyran, c'est donc bien l'essence de *tout* pouvoir politique. Or cette essence repose sur une question fondamentale que La Boétie pose dans son troisième paragraphe :

*Pour ce coup je ne voudrois sinon entendre comm'il se peut faire que tant d'hommes, tant de bourgs, tant de villes, tant de nations endurent quelque fois un tyran seul, qui n'a puissance que celle qu'ils luy donnent ; qui n'a pouvoir de leur nuire, sinon tant qu'ils ont vouloir de l'endurer ; qui ne sçauroit leur faire mal aucun, sinon lors qu'ils aiment mieulx le souffrir que lui contredire. (128-129)*

La question centrale de la *Servitude volontaire* consiste donc à comprendre comment, alors que le tyran n'a de puissance que celle qui lui vient des corps et des esprits de ses sujets, ceux-ci aiment mieux souffrir son oppression que de lui contredire. Le paragraphe suivant précisera que, le plus souvent, ce n'est ni par admiration pour sa vertu, ni sous la

contrainte d'une violence directe que le tyran domine, mais par *un enchantement et un charme* apparemment inexplicables – que le *Discours* se donne justement pour défi d'expliquer.

Ces premiers mots suffisent à renverser notre vision commune du pouvoir. Le *pouvoir* ne paraît s'exercer du haut (l'Un au sommet) sur le bas (la multitude) que parce qu'il parvient à capturer à son profit une *puissance* qui vient en réalité de la multitude elle-même. On peut en effet retrouver chez La Boétie l'opposition que Toni Negri articulera à partir de sa lecture du *Traité politique* de Spinoza entre, d'une part, le pouvoir-*potestas*, qui s'applique sur la population à partir des institutions politiques (police, appareil judiciaire, etc.) et, d'autre part, la puissance-*potentia*, qui émane de la multitude elle-

même pour se faire capturer et réappliquer (apparemment depuis le haut) sur cette multitude<sup>33</sup>.

En quoi consiste donc cette puissance-*potentia* ? La Boétie est on ne peut plus clair sur cette question : la puissance de la multitude consiste en *ce que peuvent faire ensemble la multitude des corps et des esprits* qui composent la collectivité – ce que peuvent voir les yeux, ce que peuvent fabriquer les mains, ce que peuvent bouger les jambes, ce que peuvent comprendre et imaginer les cerveaux qui interagissent au sein d'une société donnée. C'est cela que parvient à s'approprier le tyran pour l'utiliser à son profit contre l'intérêt de ses sujets :

Celui qui vous maîtrise tant n'a que  
deux yeulx, n'a que deux mains, n'a qu'un

---

<sup>33</sup> Cf. Antonio NEGRI, *L'Anomalie sauvage. Puissance et pouvoir chez Spinoza*(1980), Paris, Éditions Amsterdam, 2006. Voir aussi Laurent BOVE, *La Stratégie du conatus. Affirmation et résistance chez Spinoza*, Paris, Vrin, 1996.



corps, et n'a autre chose que ce qu'a le moindre homme du grand et infini nombre de vos villes, sinon que l'avantage que vous luy faites pour vous détruire. D'où a-t-il pris tant d'yeulx dont il vous espie, si vous ne les luy baillés [*donnez*] ? Comment a-t-il tant de mains pour vous frapper, s'il ne les prend de vous ? Les pieds dont il foule vos cités, d'où les a-t-il s'ils ne sont des vostres ? Comment a-t-il aucun pouvoir sur vous, [*sinon*] que par vous ? (138)

Dénonçant par avance tous ceux qui ne manqueront pas de s'approprier son argumentaire pour justifier le tyrannicide et le recours à la violence politique, La Boétie prend aussitôt la peine de préciser qu'il n'y a nul besoin d'attenter à la vie ou à la sécurité des tyrans pour se libérer de leur oppression. Aucun acte de violence n'est nécessaire,

puisqu'il suffit d'*arrêter* de leur fournir la puissance qui nourrit leur pouvoir pour voir celui-ci se réduire aussitôt à une peau de chagrin :

Si on ne leur baille [*donne*] rien, si on ne leur obéit point, sans combattre, sans fraper, ils demeurent nuds et deffaits, et ne sont plus rien, sinon que comme la racine n'aïans plus d'humeur ou aliment, la branche devient seche et morte. [...] Soyez résolu de ne servir plus, et vous voilà libres. (136-139)

Cette première question que se pose le texte débouche donc sur une deuxième interrogation, celle qui cherche à comprendre « comment s'est ainsi si avant enracinée ceste opiniastre volonté de servir » (140). La Boétie apporte trois réponses possibles à cette seconde question, et il se trouve que toutes trois

mettent *la problématique du regard* au premier plan de leur démonstration.

### **L'accoutumance à ne voir que le donné**

« La première raison de la servitude volontaire, c'est la coutume » (150). Les sujets acceptent d'être tyrannisés parce qu'ils se sont *habitués* à la tyrannie ou, plus gravement encore, parce qu'ils n'ont jamais connu d'autre régime de vie. « Les hommes sont tels que la nourriture [*c'est-à-dire la culture*] les fait » (150). Il ne sert donc à rien de condamner ou de blâmer les gens qui se soumettent à la tyrannie. S'ils sont nés sous un tel régime, on ne peut pas leur en vouloir de ne pas désirer quelque chose (la liberté) dont ils ne soupçonnent même pas l'existence : « Je suis d'avis qu'on ait pitié de ceux qui, en naissant, se sont trouvés le joug au col, ou bien qu'on les excuse, ou bien qu'on leur pardonne si, n'ayant vu seulement l'ombre de la liberté et n'en estant point avertis, ils ne

s'aperçoivent point du mal que ce leur est d'être esclaves » (154).

Je relève que cette accoutumance s'exprime à travers une analogie avec le domaine du regard :

S'il y avoit quelque país comme dit Homère des Cimmériens, où le soleil se montre autrement qu'à nous, et après leur avoir éclairé six mois continuels, il les laisse sommeillans dans l'obscurité, sans les venir revoir de l'autre demie année, ceux qui naistroient pendant ceste longue nuit, s'ils n'avoient pas ouï parler de la clarté, s'esbahiroit-on si, n'ayant point vu de jours, ils s'accoustumoient aux ténèbres où ils sont nez sans désirer la lumière ? On ne plaint jamais ce que l'on n'a jamais eu, et le regret ne vient point sinon qu'après le plaisir. (154-5)

Pour regretter ou désirer quelque chose, il faut avoir eu l'occasion de *le voir* (ou d'en entendre parler). Sans image de l'objet du désir, pas de désir possible de cet objet. Si l'absence d'occasion de voir autre chose que la tyrannie peut expliquer l'accoutumance, laquelle peut suffire à expliquer la servitude volontaire, et s'il ne s'agit pas de condamner les victimes de la tyrannie, La Boétie suggère toutefois qu'on peut trouver dans la problématique du regard de quoi dépasser cette apparente naturalité de la tyrannie, même pour qui l'aura sucée avec le lait de sa nourrice et pour qui aura toujours vécu dans la nuit des Cimmériens. Il dit en effet que ceux qui vivent dans la soumission, « nourris et eslevés dans le servage, se contentent de vivre comme ils sont nés » « *sans regarder plus avant* » (148). La question est donc de savoir *si et comment on peut regarder plus avant* que ce que nous laisse voir notre

environnement quotidien, tel qu'il nous est donné par la réalité.

Or, précisément, La Boétie décrit peu après certains individus qui trouvent en eux-mêmes de quoi désirer la liberté, même s'ils ont pu naître sous la pire des tyrannies. Je les appellerai des *Libertins* parce que cette description me semble convenir parfaitement à ce que le XVII<sup>e</sup> siècle désignera sous ce terme, tout en soulignant que La Boétie lui-même n'utilise jamais ce mot anachronique pour se référer à eux. Écoutons la description qu'il en donne :

Toujours s'en trouve-t-il quelques-uns mieux nés que les autres, qui sentent le poids du joug et ne se peuvent tenir de le secouer [...] et de se souvenir de leurs prédécesseurs, et de leur premier estre. Ce sont volontiers ceus là qui ayans l'entendement net, et l'esprit clairvoyant

ne se contentent pas comme le gros populas de regarder ce qui est devant leurs pieds, s'ils n'advisent et derrière et devant, et ne remémorent encore les choses passées, pour juger de celles du temps advenir et pour mesurer les présentes. Ce sont ceux qui, ayant la teste d'eux-mêmes bien faite, l'ont encore polie par l'estude et le sçavoir. Ceux-là, quand la liberté seroit entièrement perdue et toute hors du monde, l'imaginent et la sentent en leur esprit, et encore la savourent. (156)

Dans ce très beau portrait du libertin (terme dont l'étymologie renvoie au *libertinus* latin, soit à « l'esclave affranchi »), et pour peu qu'on efface la connotation aristocratique qui le construit en opposition au « gros populas », on peut relever la mise en valeur d'une capacité à *affranchir notre perception*

*des limites de ce qui est immédiatement donné* (à voir, à entendre, à sentir). Cet affranchissement implique un certain rapport au passé et à *la mémoire* (les libertins peuvent se souvenir de leurs prédécesseurs et de leur premier être). Il implique aussi une capacité de *se projeter dans le futur*, qui est indispensable à la juste évaluation du présent (ils se remémorent les choses passées pour juger de celles du temps à venir et pour mesurer les présentes). On voit émerger ici une capacité de *voyance* qui n'est pas de l'ordre de la connaissance (factuelle, rationnelle) mais de *l'imagination*, de *la sensibilité* et du *goût* (quand la liberté serait entièrement perdue et toute hors du monde, les libertins l'imaginent et la sentent en leur esprit, et encore la savourent).

Cette description des libertins explicite très précisément ce que ne faisaient pas ceux qui restaient soumis à la tyrannie coutumière : *regarder plus avant*. Le principal recours contre la soumission est



notre capacité à *voir au-delà du donné*, à lever le nez de ce qui est sous nos yeux, à regarder l'horizon et à *imaginer* ce qui est au-delà et ce qui, donc, ne peut se voir par la vue mais doit s'entrevoir par une *vision*.

### **Le conditionnement par le spectacle**

Si c'est bien une certaine modalité du regard qui peut nous libérer de la servitude volontaire, une autre modalité du regard peut toutefois contribuer à nous y accoutumer. La Boétie évoque plusieurs méthodes de *mises en scènes* à travers lesquelles le pouvoir peut affermir son emprise sur la multitude. La première repose sur le recours à de faux miracles ou à la pompe de cérémonies religieuses impressionnantes pour rendre vénérable ou effrayant le pouvoir politique en l'adossant à l'image d'une puissance surnaturelle. La deuxième repose au contraire sur le fait de rendre le détenteur du pouvoir invisible, de façon à ce que les sujets soient amenés à l'imaginer plus effrayant que

ne peut l'être sa personne réelle, toujours vouée à être humaine trop humaine (166-170).

La troisième forme de mise en scène m'intéresse davantage dans la mesure où elle n'a plus pour objet le détenteur du pouvoir lui-même, mais concerne l'utilisation des spectacles (de toutes natures), selon ce que le monde antique désignait à travers l'expression *Panem et circenses* : donnez au peuple du pain et des jeux pour qu'il se tienne tranquille. Ce n'est plus aux Cimmériens mais aux Lydiens que fait référence ici La Boétie pour montrer comment les pouvoirs en place peuvent se servir de ce qui nous est donné à voir pour assurer la pérennité de notre soumission :

*[Pour assurer son pouvoir sur les Lydiens qu'il avait conquis sans avoir à maintenir chez eux une armée d'occupation, Cyrus] y établit des bordels,*

des tavernes et jeux publics et fit une ordonnance que les habitans eussent à en faire estat. Il se trouva si bien de ceste garnison que jamais depuis contre les Lydiens ne fallut tirer un coup d'espée : ces pauvres et misérables gens s'amusèrent à inventer toutes sortes de jeux [...] Les theatres, les jeux, les farces, les spectacles, les gladiateurs, les bestes estranges, les medailles, les tableaux, et autres telles drogueries, c'estoient aus peuples anciens les apasts de la servitude, le pris de leur liberté, les outils de la tyrannie : ce moïen, ceste pratique, ces allechemens avoient les anciens tyrans pour endormir leurs subjects sous le joug. (163)

On sent bien ici la complexité de la réflexion de La Boétie : cette même faculté d'imagination qui peut

*m'émanciper* en me faisant voir ce qui n'est pas, la voilà qui peut aussi être utilisée pour *me distraire* de la réalité de mon oppression et me faire vivre dans un monde de théâtre, de farces, de jeux – bref dans ce que Guy Debord a décrit quatre siècles plus tard comme étant une *société du spectacle*.

Il en va bien, ici aussi, de nos *goûts*, que les spectacles tentent d'« allécher ». Le terme de *droguerie* auquel recourt La Boétie est révélateur de l'ambivalence de l'imagination dans son texte : d'un côté, on pourrait se dire que certains « hallucinogènes » pourraient nous aider à devenir voyants (comme en feront l'expérience certains poètes du XIX<sup>e</sup> siècle ou des années 1960) ; d'un autre côté, le texte dénonce la logique de fuite et d'addiction qui imprègne souvent l'usage des drogues.

Si l'on voulait toutefois faire le départ entre une « bonne » et une « mauvaise » imagination, entre une capacité émancipatrice à voir au-delà du donné et une

disposition aliénante à se perdre dans un monde d'illusion, on pourrait faire attention aux *modalités très différentes de production et de consommation des images* qu'illustrent les libertins d'une part et les Lydiens d'autre part. Chez les premiers, La Boétie suggère un effort par lequel *chacun est appelé à produire ses propres visions* de ce qu'il n'a jamais eu l'occasion de voir, ses propres espoirs envers le futur, ses propres souvenirs du passé. Chez les Lydiens, au contraire, ce sont des institutions proches du pouvoir en place qui *produisent des images communes que chacun n'est appelé qu'à consommer toutes faites*. Autant que les images elles-mêmes (leurs formes, leurs contenus), c'est leur mode de circulation qui est décisif pour évaluer leur caractère émancipateur ou aliénant – conformément à l'intuition de Marshall McLuhan selon laquelle le médium est le message.

## **La fascination du pouvoir**

La Boétie n'est pas assez naïf pour croire que tout n'est qu'affaire d'images en matière de pouvoir politique. La troisième explication qu'il propose du mystère apparent de la servitude volontaire repose sur une *pyramide d'assujettissements* à travers laquelle « le tyran asservit les sujets les uns par le moyen des autres » (174). Le tyran n'est jamais seul à profiter de la tyrannie : il y a toujours, autour de lui, un petit cercle de cinq ou six courtisans « qui tiennent tout le pays en servage », lesquels « ont six cents qui profitent sous eux », lesquels à leur tour « en tiennent sous eux six mille qu'ils ont eslevés en estat, auxquels ils font donner ou le gouvernement des provinces, ou le maniement des deniers » (172). L'application quotidienne du pouvoir sur la multitude passe donc par *l'intéressement* d'une quantité d'*intermédiaires*, qui peuvent en arriver à être aussi nombreux que la multitude elle-même, dès lors que chacun croit

trouver son intérêt en aidant le tyran ou tel de ses sbires à opprimer son voisin.

Ici aussi, toutefois, La Boétie met l'accent sur le rôle que joue un certain type de regard dans la dynamique de cette pyramide du pouvoir :

Ces miserables voient reluire les tresors du tiran et regardent tous esbahis les raïons de sa braveté ; et allechés de ceste clarté, ils s'approchent et ne voient pas qu'ils se mettent dans la flamme qui ne peut faillir de les consommer. [...] Ainsi le papillon qui esperant jouir de quelque plaisir se met dans le feu pour ce qu'il reluit, il esprouve l'autre vertu, celle qui brûle. (182)

La Boétie s'efforce de montrer à quel point les complices du tyran, aussi nombreux qu'ils soient,

mènent une vie intenable, toujours suspendue à l'angoisse d'un retournement de fortune, qu'elle vienne d'une perte de faveur auprès de leur supérieur ou d'une rébellion de la part de leurs subordonnés. Mais au-delà de l'inconfort d'une telle position, il suggère qu'elle relève du même type de comportement suicidaire qui conduit un insecte à se jeter dans la flamme de la lumière qui l'attire invinciblement. On voit revenir la notion d'« allèchement », déjà rencontrée tout à l'heure à propos de spectacles lydiens. Ici encore, le regard est analysé entre une partie de la réalité (donnée) qu'il « voit » (ce qui « reluit », ce qui brille) et une partie de la réalité qu'il « ne voit pas », parce qu'elle ne se présente pas immédiatement aux yeux (la chaleur du feu, c'est-à-dire le danger qu'il y a à trop s'approcher du centre de pouvoir). Ici encore, le pouvoir se maintient en place de par sa capacité à *capter le regard* – et à travers lui les désirs et les croyances de ses subordonnés – selon



une modalité qui relève de ce que La Boétie appelle un « ébahissement », et dont nous rendrions plutôt compte aujourd'hui à travers la notion de *fascination*.

Un regard *fasciné* est un regard qui se concentre à *tel point* sur un objet où le sujet investit *tellement* de désir qu'il en perd la capacité de s'orienter dans le champ de l'action d'une façon qui convienne à son utilité réelle. Au-delà du cas particulier de l'ambition politique évoqué ici par La Boétie, on peut facilement imaginer ce type de comportements sous l'emprise d'un sentiment amoureux, d'une soif de gloire ou de notoriété – selon une exaltation qui peut parfois aller jusqu'au suicide. Sur un registre moins tragique, mais bien plus répandu, on peut sans doute aussi voir ce type de fascination à l'œuvre dans le consumérisme qui pousse tant de nos contemporains, dans des pays pourtant « riches », à s'enfermer dans des spirales d'endettement sous le charme fascinant des images

d'ordre publicitaire qui occupent tant de place sur nos écrans (petits et grands) et dans nos esprits.

### **Encapacitation**

À travers son analyse remarquablement serrée de la servitude volontaire, La Boétie nous rend donc sensibles au fait que *voir* fait la moitié du mot *pouvoir*. Les mécanismes d'oppression aussi bien que d'émancipation qu'il met en lumière reposent sur des régimes de la vision et du regard. Les structures sociales apparaissent comme des formes de canalisation du regard. Qui est amené par qui à regarder qui ou quoi ? Voilà ce qui structure l'espace politique et ce qui le prédétermine, bien avant le résultat de telle ou telle révolution de palais, ou de tel ou tel épisode électoral. Essayons de rassembler les leçons que nous donne sur ce point le *Discours de la servitude volontaire*, et que je rassemblerai sous trois

rubriques, qui relèvent toutes trois du néologisme : l'encapacitation, le synopticon et le visionnarisme.

Ceux qui paraissent choisir la servitude, soit la soumission à un pouvoir mutilant, le font certes par une forme d'*aveuglement*. Il faut toutefois noter qu'il s'agit ici d'un aveuglement assez différent de celui qu'a dénoncé toute une tradition de pensée politique, enracinée chez Platon et qui se déploie pleinement à partir des Lumières. Cette tradition, que j'appellerai « épistémocratique », nous dit que les « masses » sont aveugles à leur intérêt réel. Par manque d'éducation, elles ne savent pas voir par elle-même ce qui promet réellement leur bien-être.

La solution épistémocratique est dès lors double. Alternativement ou simultanément, on propose d'une part d'éclairer le peuple (de l'éduquer, de lui apprendre à voir les choses comme elles doivent être vues). En attendant que le peuple soit éclairé, on propose d'autre part de mettre les Savants au pouvoir

(sous la forme de philosophes-roi ou d'experts en économie). Le résultat des deux solutions devrait en principe être le même : le pays aura su voir et mettre en place les politiques qui maximiseront le bien-être du plus grand nombre, soit sous l'impulsion d'électeurs bien éduqués, soit sous celle d'experts bienveillants.

On connaît les écueils d'une telle approche épistémocratique. Rien ne garantit que les experts soient bienveillants et désintéressés. Plus gravement, comme l'a bien répété Jacques Rancière dans sa belle fable du Maître ignorant, le processus d'éducation par lequel les « savants » espèrent hausser les masses ignorantes à leur niveau ne fait souvent que reproduire et renforcer les inégalités structurelles qu'il prétend combler<sup>34</sup>.

---

<sup>34</sup> Jacques Rancière, *Le maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Paris, Fayard, 1987.

D'où l'intérêt de la nuance qu'apporte La Boétie au schéma de l'aveuglement des masses. La multitude, chez lui, avant d'être aveugle à son *intérêt*, lequel pourrait dans l'absolu être mieux calculé pour elle par les savants, est d'abord aveugle à *sa propre puissance*, laquelle réside toujours en elle seule. La politique d'émancipation à laquelle semble nous inviter La Boétie ne consiste pas à ériger nos quelques philosophes en une aristocratie de rois (que l'on accepterait de suivre aveuglément en attendant d'y voir clair nous-mêmes), mais à voir et à mesurer la puissance qui émane de nous et dont se nourrissent les mécanismes qui nous oppriment.

L'émancipation prend dès lors la forme de ce que les anglophones nomment *empowerment*, et que l'on peut traduire par le néologisme d'*encapacitation* (ainsi que par l'expression d'*augmentation de notre puissance d'agir*). Si les « philosophes » veulent véritablement aider à « émanciper » les masses, ils

peuvent prendre l'*empowerment* pour guide de leur action. Une première forme d'*encapacitation* (au sens faible) peut consister à *donner à autrui les moyens de ce qui fera sa puissance d'agir*, selon l'adage : « il vaut mieux donner une canne à pêche qu'un poisson ». Il ne s'agit toutefois ici que d'un cas très classique d'aide, qui présuppose toujours une inégalité de statut entre *l'assistant*, qui dispose de quelque chose et qui le donne, et *l'assisté*, qui en était privé et qui le reçoit – ce pour quoi on manque rarement d'attendre de lui une certaine gratitude, et donc une certaine soumission...

Selon une seconde forme d'*encapacitation* (au sens fort), bien plus intéressante et bien plus radicale, il ne s'agit plus de donner ou de recevoir une puissance *venue de l'extérieur* (transmise d'un assistant à un assisté), mais de gagner accès à une puissance *qu'on a déjà en soi-même*, mais dont on était resté jusqu'à présent « séparé ». Le geste

essentiel, ici – un geste que de nombreux théoriciens contemporains inscrivent au cœur même de l’activation politique – ne consiste plus à donner ou recevoir, mais à *prendre* : prendre la mesure de la puissance qui est en moi, prendre ce qui « me revient » de droit parce que je me rends compte que cela émane en réalité de moi-même.

Tel est bien le geste auquel La Boétie pousse la multitude dans son rapport au tyran : rendez-vous compte que le pouvoir (*potestas*) du tyran qui vous opprime n’est rien d’autre que votre propre puissance (*potentia*). Ce ne sont que vos propres yeux, vos propres mains, vos propres pieds et vos propres esprits qui vous oppriment en se mettant à son service. Il ne dépend que de vous de « reprendre » cette puissance qui vient de vous, pour l’engager dans des institutions collectives qui contribuent à votre émancipation plutôt qu’à votre asservissement.

C'est parce que cette seconde forme d'encapacitation implique un travail sur la perception du donné et de l'au-delà du donné (le possible, le virtuel, l'imaginable) que la réflexion de La Boétie sur le regard est centrale dans son analyse du pouvoir politique : je ne suis généralement séparé de ma puissance que parce que mon regard est fasciné, captivé, distrait, c'est-à-dire incapable de se porter sur cette puissance qui est pourtant mienne.

### **Synopticon**

La servitude passe donc par un régime de visibilité dans lequel *être vu* compte moins qu'*avoir son regard capté*. Depuis la relecture qu'a donnée Michel Foucault du *Panopticon* de Jeremy Bentham dans *Surveiller et punir*, on a pris l'habitude de penser les rapports du citoyen au pouvoir à travers les institutions et les machines qui me rendent visible au regard d'un Big Brother : qu'il s'agisse de la prison



imaginée par Bentham, dans laquelle les détenus et leurs cellules sont tous visibles pour un gardien placé en un lieu central, qu'il s'agisse des procédures administratives chargées de rendre mesurables nos performances productives, ou qu'il s'agisse de la télésurveillance, des radars routiers, des cartes de crédits et autres cookies informatiques qui espionnent et enregistrent dorénavant chacun de nos faits et gestes quotidiens, nous identifions souvent ce qui menace nos « libertés » avec ce qui nous expose au regard d'un Grand Inquisiteur, que celui-ci soit étatique ou marchand.

La Boétie nous avertit que l'essentiel pourrait bien être ailleurs. Ce qui nous aliène, c'est peut-être moins d'être exposé au regard d'autrui que de porter *notre propre regard* vers tel objet plutôt que vers tel autre, et cela en l'absence de toute contrainte disciplinaire, mais de la façon la plus « volontaire » qui soit. L'essentiel de notre aliénation ne tient-il pas

à certaines images, sur lesquelles tout le monde a le regard fasciné, à la manière du papillon-courtisan de La Boétie qui se précipite – volontairement – vers la flamme dont la brillance lui fait oublier la brûlure ? Plus que les radars routiers, les inquisitions fiscales, l'imposition ou l'interdiction des voiles islamiques, ce qui fait souffrir la majorité de nos contemporains, n'est-ce pas bien davantage, par exemple, une certaine image du corps féminin, répandue sur tous nos kiosques et sur tous nos écrans, qui pousse à la tristesse, à la dépression, voire à l'anorexie tant de femmes de nos pays ? Non moins que les prisons, et que toutes les nouvelles inventions répressives, n'est-ce pas la structure sociale de la machine télévisuelle qui transforme aujourd'hui notre obéissance en servitude ?

Un criminologue scandinave, Thomas Mathiesen, a proposé de renverser le modèle foucauldien du *panopticon* en un modèle de *synopticon*, dont la

structure de base serait celle qui agglutine chaque soir la majorité de nos populations à leur petit écran<sup>35</sup>. On passe ainsi d'une position centrale qui est *source* du regard (celui du gardien unique surveillant la multitude de prisonniers chez Bentham) à une position centrale (le petit écran) qui devient *l'objet* de tous les regards émanant de la multitude disséminée à l'entour. Comment ne pas reconnaître dans ce que proposent nos petits écrans « les jeux, les farces, les spectacles, les gladiateurs, les bêtes étranges, les médailles, les tableaux et autres telles drogueries » dont les « allèchements » font « les appâts de la servitude », en ce qu'ils nous « assotissent » davantage qu'ils ne nous plaisent.

Ici encore, ici surtout, cette servitude n'apparaît comme « volontaire » que pour faire implorer tout le pouvoir légitimateur dont se pare « la volonté » dans

---

<sup>35</sup> Thomas Mathiesen, « The Viewer Society. Foucault's Panopticon Revisited », *Theoretical Criminology*, No 1, Vol 2, 1997, 215-234.

nos sociétés libérales. Pain, jeux et télévision apparaissent comme ce qui *forme* – ce qui *informe*, ce qui *conditionne* – nos volontés, tout autant que ce qui *en résulte*. Tout effort d'émancipation doit dès lors porter justement sur *les modes de circulation* des flux d'images et d'informations qui conditionnent nos volontés et nos regards : de même que La Boétie se garde finalement de blâmer ceux qui « en naissant se sont trouvés le joug sous le col » pour avoir « vu seulement l'ombre de la liberté », de même devons-nous chercher à démonter les *conditions de production* qui condamnent nos regards à ne rencontrer sur nos petits écrans que le brillant fascinant et aveuglant d'un spectacle qui ne laisse guère percer de savoir, de pensée et d'art.

### **Visionnarisme**

La troisième leçon que suggère La Boétie dans le cadre de sa réflexion sur les rapports entre régimes de

pouvoir et régimes de visibilité consiste à remettre en cause la structure même du « regard libérateur ». Jusqu'ici, nous avons accepté le principe selon lequel quelque chose doit être donné à la vue avant de pouvoir être perçu. Images de mannequins maladivement sveltes, jeux télévisés, poursuites en voitures transgressant les limitations de vitesses : tout cela fait partie de notre réalité, au sein de laquelle nous choisissons de porter nos regards sur tel objet plutôt que sur tel autre, et cela à l'intérieur d'appareils de canalisation et de conditionnement des regards plus ou moins discrets et plus ou moins aliénants. Lorsque La Boétie évoque ceux que j'ai qualifiés de « libertins », il nous invite à pousser plus loin la reprise de contrôle sur notre propre regard.

Leur spécificité ne tient pas seulement à ce que, contrairement au « gros populus », ils « sentent le poids du joug », mais surtout à ce qu'ils « ne se contentent pas de regarder ce qui est devant leurs

pieds ». Comme on l'a souligné au passage, les libertins « avisent et derrière et devant », « ils remémorent les choses passées pour juger de celles du temps à venir et pour mesurer les présentes ». En d'autres termes, ce qui caractérise leur regard, c'est d'être capable de voir ce qui ne se voit pas, ce qui n'est nullement donné à voir, ce qui est *au-delà du donné*. Il s'agit toujours de diriger son regard, mais non plus de se limiter à le porter sur des objets déjà existants : il faut au contraire *imaginer* ce qui n'est pas, il faut avoir *une vision*, avec tout ce que cela peut impliquer de menace d'hallucination, d'illusion ou de folie.

Jamais sans doute le *Discours de la servitude volontaire* n'aura eu davantage d'*actualité* que cinq siècles après sa rédaction. Entre les fausses promesses du regard d'expert et le « synopticisme » de l'abrutissement télévisuel, La Boétie nous donne des outils remarquablement propres à déconstruire notre si douce aliénation. Mais il esquisse surtout des voies

par lesquelles notre regard peut s'émanciper de la servitude du spectacle. Apprenons à *voir notre puissance propre* et imposons-nous *le devoir d'imaginer l'invisible* : telles sont les deux premières règles d'une hygiène et d'une éthique du regard encore à inventer.

Cette dernière leçon de La Boétie nous ramène bien du côté de *la littérature*, en tant que celle-ci se complaît dans les fictions et dans le monde des chimères. Il n'y a de libération possible que pour qui sait *décoller ses yeux du donné*, et c'est bien là une fonction essentielle de la littérature (et de l'art en général) que de nous faire rêver à *d'autres mondes possibles*. Ce ne sont pas les amusements, les spectacles, les divertissements comme tels qui entretiennent notre servitude : « les jeux, les farces, les spectacles, et les tableaux » qui nous font entrevoir des possibles au-delà du donné sont aussi nécessaires et émancipateurs, sinon davantage, que l'étude

rationnelle de ce donné. Ce serait d'ailleurs au nom de ce même principe que je justifierais le « libertinage interprétatif » qui a caractérisé ma lecture de La Boétie, projeté anachroniquement dans notre monde de démocratie, de radars et de télévisions<sup>36</sup> : c'est en tant que les études *littéraires* exploitent la lettre des textes pour aller regarder *au-delà* de ce qu'indiquent les intentions historiques de leurs auteurs qu'elles me semblent pouvoir contribuer à nos efforts de pensée et à notre émancipation.

---

<sup>36</sup> Je renvoie sur ces points à Yves Citton, *Lire, actualise, interpréter. Pourquoi les études littéraires*, Paris, Éditions Amsterdam, 2007.





**Christiane ALBERT**

Professeur de littératures française et francophones

Université de Pau et des Pays de l'Adour

(UPPA)

**Le conflit hamalliste dans *Vie et enseignement de Tierno Bokar, Le sage de Bandiagara* d' Hampaté BÂ**

Ce qu'on désigne sous le nom de conflit « hamalliste » divisa la société malienne pendant l'époque coloniale, entre 1900 et 1940 et s'acheva dans le sang puisqu'il fut à l'origine des affrontements d'Assaba du 23 Août

1940 qui firent plus de quatre cent victimes.<sup>37</sup>. Ce conflit opposa les partisans du Cheikh Hamallâh, fondateur d'une confrérie religieuse née au début du 20<sup>e</sup> siècle, au Mali, dans la région de Nioro (d'où le nom « Hamallisme ») aux membres de la confrérie soufie de la *Tidjaniya*. Il fut ensuite vigoureusement réprimé par l'administration française. La manière dont Hampaté Bâ rend compte de ce conflit dans son œuvre permet d'examiner la question des relations existant entre pouvoirs religieux et pouvoir colonial, en Afrique, pendant la colonisation, en faisant apparaître la permanence de certains conflits dont les origines précèdent l'arrivée des armées françaises. Cette continuité de l'histoire africaine de l'époque pré-coloniale à l'époque coloniale contredit la version officielle de l'histoire coloniale qui voulait que l'histoire de l'Afrique commence avec la colonisation et démontre

---

<sup>37</sup> Chiffres donnés par J. Suret Canale, *Afrique noire occidentale et centrale*, vol 3, Paris 1972, Ed Sociales, p.543. Hampaté Bâ, quant à lui évoque les affrontements sans citer de chiffres.

(si cela était encore nécessaire) qu'elle s'inscrit dans une durée beaucoup plus vaste où perdurèrent des alliances et des conflits dont les enjeux échappèrent aux colonisateurs qui furent impuissants à les contrôler ou à les désamorcer autrement que par la répression.

L'œuvre d'Hampaté Bâ dresse une véritable fresque historique de l'Afrique du Sahel au 19<sup>e</sup> et 20<sup>e</sup> siècle, et plus précisément de la région qu'on appelait l'ancien Soudan français puisque né « vers 1901 », il meurt en 1991 et traverse donc pratiquement tout le XX<sup>e</sup> siècle. En outre, ses origines familiales font de lui un véritable carrefour de tout un aspect de l'histoire du Sahel qui s'écrit depuis le 19<sup>ème</sup> siècle. Par son père, il est lié à l'histoire de l'empire peul théocratique du Macina dont nous parlerons plus loin. Par sa mère, il est lié au Toucouleur El Hadj Omar, fondateur de l'empire Toucouleur du Soudan,

khalife de la confrérie soufie de la *Tidjaniya*. puisque son grand père, ancien peul du Fouta Toro s' enrôla dans les armées du conquérant. De plus, par alliance, il est aussi lié au chef traditionnel de la province du Louta, Tidjani Thiam dont il devient, par adoption, l'héritier. En outre, à la suite de son maître spirituel Tierno Bokar, il adhèrera au mouvement hamalliste, et sera donc directement impliqué dans ce conflit.

Compte tenu de son histoire familiale Hampaté Bâ est donc un témoin majeur de cette page d'histoire qui s'écrit dans l'ancien Soudan français qui commence avant l'arrivée des armées françaises au 19ème siècle, à une époque où se font et se défont des empires dans cette région, et qui se poursuit sous la domination coloniale.

Cependant, s'il est un témoin majeur de cette histoire, il n'est pas pour autant un témoin impartial comme l'atteste l'explication qu'il donne du conflit

hamalliste auquel il fut directement mêlé et dont il eut à souffrir, en poste à Bamako entre 1933 et 1942. Il l'évoque, en détail, dans un texte publié en 1980 intitulé *Vie et enseignement de Tierno Bokar, Le sage de Bandiagara* qui est une biographie consacrée à son maître spirituel Tierno Bokar<sup>38</sup>.

## 1. L'interprétation du conflit par Hampaté Bâ

Dès l'avant-propos de ce texte, Hampaté Bâ donne en effet son interprétation du conflit et il s'y tiendra tout au long du récit : le conflit hamalliste est « un conflit d'ordre religieux et local » que l'on fit passer

---

<sup>38</sup> Ce texte est élaboré à partir des notes qu'Hampaté Bâ avait rédigées, plusieurs années auparavant à la demande de Marcel Cardaire, ancien élève de Marcel Griaule et ancien officier des affaires musulmanes qui avait publié en 1957 un premier ouvrage consacré au maître soufi intitulé *Tierno Bokar, le sage de Biandagara* auquel Hampaté Bâ fait fréquemment référence et qui sert d'une certaine façon de caution à la véracité de son récit.

pour « une affaire politique de tendance *anti-française* »<sup>39</sup>. Selon lui, les causes du conflit sont strictement théologiques puisqu'il s'agissait de savoir si, à l'intérieur de la confrérie religieuse de la *Tidjanya*, une certaine prière devait être récitée onze ou douze fois ce qui explique pourquoi le conflit fut d'abord désigné sous le nom de querelle « des douze grains » en référence aux grains du chapelet permettant de compter les prières récitées. Les partisans de la récitation des onze prières - au lieu des douze préconisées - justifiaient leur position à partir d'une interprétation numérologique musulmane où le chiffre onze est le celui de la spiritualité qui symbolise la pure contemplation, seule attitude désormais possible selon certains membres de la confrérie, après la défaite des armées d'El Hadj Omar et de ses descendants par les armées françaises dans la mesure où elle marque la fin

---

<sup>39</sup> Hampaté Bâ, *Vie et enseignement de Tierno Bokar*, op.cit. p.8.

de l'action temporelle de la confrérie<sup>40</sup>. Son interprétation sera aussi celle de son maître Tierno Bokar et de tous les Hamallistes impliqués dans le conflit. Cependant ce qui n'était à l'origine qu'une « querelle » se transforma ensuite en « conflit », puisque, toujours selon Hampaté Bâ, il dégénéra à la suite d'une série de malentendus dûs –selon lui - à des susceptibilités blessées, des ambitions personnelles où des manipulations diverses. Aussi les décrit-il avec minutie, en donnant de nombreux détails et en prenant soin de toujours citer ses sources<sup>41</sup>. Compte tenu de ces éléments subjectifs et toujours selon H. Bâ, la querelle continua de s'envenimer à tel point qu'elle finit par donner lieu à des affrontements armés qui opposèrent

---

<sup>40</sup> *Ibid*, p. 53 et 58.

<sup>41</sup> A titre d'exemple on peut citer la note 1 de la page 70 : « Cette scène, comme toutes celles qui se sont déroulées à Nioro à l'époque, me fut rapportée par un témoin oculaire : Kisman Doucouré, marabout marka de Nioro qui avait reçu son *wirdou* des mains de Cheikh Mohammad Lakhdar. Les détails de ce qui se passa entre le Cheikh et le Chérif Hamallâh lors de leur entretien privé me furent confirmés, par ailleurs par Moulaye Ismaïl qui les entendit plus tard de la bouche du Chérif. ».



partisans et opposants du Cheik Hamallâh et firent plusieurs centaines de morts jusqu'à ce que l'administration française intervienne et réprime le mouvement hamalliste en emprisonnant et en exilant son fondateur, en prononçant trente condamnations à mort immédiatement exécutées (fait rare pendant l'époque coloniale) et en procédant à l'internement de cinq cents personnes<sup>42</sup>.

**Devant une telle violence dans les affrontements et une telle répression, on comprend difficilement comment un mouvement religieux - qu'Hampaté Bâ présente comme purement théologique et sans aucune visée temporelle - put déchaîner à ce point les passions et susciter un tel acharnement dans la répression sans s'interroger sur**

---

<sup>42</sup>J. Suret-Canal, *Afrique noire occidentale et centrale*, op. cit. 543.

ce qui dans le mouvement hamalliste pouvait menacer le pouvoir colonial et les différents pouvoirs religieux en place à la même époque. Car, ce que ne dit pas Hampaté Bâ c'est que ce conflit ne se limitait pas à des questions de personnes, de susceptibilités blessées ou de thèse donnée ou rachetée, ainsi qu'il s'applique à le démontrer. Il s'enracinait, au contraire, dans des querelles beaucoup plus anciennes entre différentes confréries religieuses qui, seules, peuvent expliquer l'ampleur des affrontements ainsi que les alliances qui s'effectuèrent alors dans la société africaine. Celles-ci ne faisaient que reproduire des alliances plus anciennes qui s'étaient effectuées, un siècle auparavant, au 19<sup>ème</sup> siècle, avant l'arrivée des armées françaises, au moment de la conquête militaire du Soudan par le conquérant Toucouleur, El Hadj Omar. Aussi est-il nécessaire de situer le conflit hamalliste dans un contexte historique et social et

religieux beaucoup plus vaste que ne le fait Hampaté  
Bâ .

## 2 - Les raisons historiques du conflit.

Jusqu'à la fin du 18e siècle, en effet, seule la confrérie religieuse de la *Quadriya* issue du soufisme était représentée dans l'ancien Soudan. Il s'agissait d'une confrérie soufie très hiérarchisée, conservatrice et formaliste, instaurant de nombreux échelons mystiques entre les adeptes et le marabout dont seuls quelques *talibés* d'origine aristocratique étaient autorisés à partager l'intimité.

Au début du 19e ce "monopole" fut menacé par la constitution d'une confrérie soufiste rivale fondée au Maghreb un siècle auparavant, la *Tidjaniya*, dont le principal propagateur en Afrique fut le Cheikh El Hadj

Omar, fondateur de l'empire Toucouleur du Soudan. Cette confrérie plus démocratique que la *Quadriya* offrait des possibilités de promotion sociale à certaines catégories sociales (les esclaves, les femmes, les paysans, les jeunes) jusque-là exclus du pouvoir et des richesses par un ordre féodal ou familial traditionnel. La composition sociale de la *Tidjaniya* est sans doute une des raisons qui explique la grande expansion que connut cette confrérie dans un Soudan en pleine reconquête militaire. Elle fut alors combattue par les membres de la *Quadriya* qui représentait la vieille société féodale, celle là même qui s'opposera, quelques décennies plus tard au Hamallisme et dont certains membres n'hésitaient pas à faire - déjà - alliance avec les colonisateurs pour écarter Omar du Fouta Toro au Sénégal<sup>43</sup>. En outre, au plan religieux, la *Tidjaniya* prétendait restaurer un islam purifié et s'attaquait

---

<sup>43</sup> J. Suret Canale, *Afrique noire occidentale et centrale*, op. cit. p. 220.

ainsi aux privilèges de certains grands marabouts qui la combattirent de ce fait énergiquement.

Mais il faut aussi prendre en compte le fait qu'à la même époque, dans le Macina (sous l'impulsion de Cheikhou Ahmadou) se constituait un empire théocratique peul, lui aussi basé sur la volonté de restaurer un Islam épuré en réaction à la corruption des grandes métropoles voisines comme Ségou. Bien que n'ayant rien à voir avec la *Tidjaniya*, cet état théocratique nouvellement fondé au Macina (de même que le khalifat voisin de Sokoto d'Ousmane dan Fodio), eut en commun, avec l'empire toucouleur créé par Omar d'être soutenus par des mouvements religieux qui pouvaient apparaître comme des formes de protestation contre la *Quadriya* qui symbolisait un ordre féodal et des pouvoirs aristocratiques et religieux anciens, mais toujours en vigueur (impôts prélevés abusivement et non prévus par le Coran). Ainsi, sous prétexte de purification de mœurs et de renouveau

spirituel, ces mouvements religieux permirent l'accession au pouvoir d'une aristocratie à dominante Peul ou Toucouleur, non plus féodale comme l'ancienne, mais militaire et lettrée qui trouva sa légitimité dans la défense d'un Islam rénové et purifié.<sup>44</sup>

Cependant, toute cette période de constitution de vastes empires fut aussi une période marquée par de nombreuses guerres qui eurent pour conséquence de ruiner l'économie de la région et c'est un pays exsangue et ravagé qui entra dans l'ère coloniale qui bouleversa tous les équilibres politiques et religieux en place.

---

<sup>44</sup> Omar appartenait à une famille aristocratique mais pauvre. Il en va de même pour le grand père d'Hampate Bâ qui rejoignit Omar. Quand à Tidjani Thiam, (beau père d'Hampate Bâ) il dut son titre de chef de Louta à ses relations familiales avec les descendants d'El Hadj Omar et plus particulièrement avec son neveu Tidjani Tall qui hérita du royaume de Macina après la mort d'Omar.

Cela ne se produisit pas tout de suite, puisque dans un premier temps, pendant la période de conquête, la France commença par s'appuyer sur les pouvoirs traditionnels pour asseoir sa domination. Cependant, progressivement, le nouvel ordre colonial liquida certains chefs traditionnels peu coopératifs pour leur substituer des hommes plus conciliants en leur laissant une marge de manœuvre de plus en plus étroite. C'est le cas du roi de Bandiagara dont Hampaté Bâ dit qu'il fut « beaucoup critiqué pour son ralliement » au pouvoir colonial<sup>45</sup> et qu'il se trouva de ce fait « flanqué d'un résident français et d'un bataillon ». Aussi, une grande partie de la classe dirigeante africaine fut dépossédée de son pouvoir acquis avant l'arrivée des troupes françaises. Ce fut le cas du beau père d'Hampaté Bâ, chef du Louta, et ce faut aussi, indirectement celui d'Hampaté lui même puisqu'il était son héritier adoptif.

---

<sup>45</sup> Ibid. p. 63.

Les colonisateurs pratiquèrent une politique similaire avec les pouvoirs religieux traditionnels qui ne purent continuer à bénéficier de leurs revenus et privilèges que dans la mesure où ils collaboraient avec le nouvel ordre politique et social. La conséquence majeure de cette politique qui consistait à affaiblir les pouvoirs traditionnels politiques et religieux pour leur substituer progressivement le nouvel ordre colonial, fut de déstabiliser profondément les structures sociales existantes en exacerbant les tensions et les conflits internes à la société africaine d'autant que les conditions de vie des populations soumises à l'impôt s'aggravèrent, surtout pour les plus pauvres, sans aucun espoir ou perspective d'amélioration.

C'est dans ce contexte que naquit au début du 20ème siècle le Hamallisme dont on a pu dire qu'il constituait une réponse mystique à une crise politique et sociale.



et économique à défaut d'autres réponses possibles <sup>46</sup>. Ce mouvement reprit les arguments qu'avait, en son temps, développé la confrérie de la *Tidjaniya* qui étaient des arguments spirituels puisque le fondateur de ce mouvement le Cheikh Hamallâh était un mystique empreint de soufisme qui prônait le détachement face au temporel. Il entreprit, à son tour, de purifier l'islam corrompu par des marabouts vénaux et attachés à leurs seuls privilèges - y compris à l'intérieur de la confrérie de la *Tidjaniya* qui, avec le temps, avait vu certains de ses membres perdre de leur ardeur purificatrice. A nouveau, le scénario se répéta car le succès immense du mouvement hamalliste qui était à la fois populaire et religieux, comme l'avait été en son temps la *Tidjaniya*, fut condamné par les marabouts qui perdaient une partie de leur clientèle et de leurs revenus et fut aussi combattu par l'ancienne

---

<sup>46</sup> Cette thèse est évoquée par Jean-Suret-Canale et Elikia M'Bokolo dans *Afrique noire, Histoire et Civilisation*, t 2, Hatier-AUPELF, 1994.

aristocratie féodale, traditionnellement proche de la confrérie de la *Quadriya*, qui s'était déjà opposé à l'expansion de la confrérie de la *Tidjaniya*<sup>47</sup>. Mais le Hamallisme fut aussi combattu par une nouvelle classe sociale africaine « montante » apparue sous la colonisation, qui était constituée d'employés au service des Français dont le pouvoir ne cessa de grandir<sup>48</sup>, à tel point que certains furent même nommés à la tête de chefferie traditionnelle.

A l'opposé ceux qui soutinrent le Hamallisme furent les classes populaires et paysannes très appauvries qui n'avaient plus rien à attendre des colonisateurs ainsi que les membres des familles dirigeantes dépossédée de leur pouvoir par la colonisation dont Hampaté Bâ et son maître faisait partie. Autant dire qu'il s'agissait d'éléments qui

---

<sup>47</sup> Hampaté Bâ, *Vie et enseignement de Tierno Bokar*, op. cit., p. 82.

<sup>48</sup> Ibid, p74.

n'étaient pas, *à priori*, acquis à la politique de la colonisation et qui trouvèrent dans la doctrine du retrait face au monde prônée par le Hamallisme un moyen de manifester leur distance envers les nouveaux colonisateurs à travers une forme de non-coopération passive.

En accord avec les principes du soufisme le Cheikh Hamallâh recommandait, en effet, à ses adeptes de se détourner du temporel afin de privilégier la voie mythique : principe qu'il mettait personnellement en pratique:

*Chérif Hamallâh ignorait la stratégie de l'intrigue et vivait dans un monde étranger aux règles extérieures de la diplomatie. A l'égard de l'administration française, jamais il ne se départit*

*d'une attitude de parfaite dignité, mais de totale indépendance qui pouvait faire penser à du dédain, voire à de l'hostilité. Il ne recherchait aucun honneur, ne se souciait pas d'obtenir des médailles, ne rendait pas visite aux autorités de l'époque, ne faisait sa cour à personne, bref, tenait à rester en dehors de toutes les questions temporelles. Attitude dangereuse en un temps où l'Administration coloniale n'avait que trop tendance à penser que qui n'était pas avec elle était contre elle. Il n'en fallut pas plus pour que les autorités, inquiètes du succès populaire grandissant du Chérif et poussée par les Toucouleurs le considérassent comme un dangereux rebelle, fromentant dans le secret de sombres complots et attendant l'heure propice pour déclencher la révolte. (p. 78).*

Mais l'administration française n'avait sans doute pas tort de s'inquiéter car, fort bien informée de l'origine sociale des adeptes de la secte, elle savait qu'elle avait tout à craindre de ce mouvement bien qu'il ne s'agisse pas à proprement parler d'un mouvement politique. Effectivement, quelques années plus tard, les membres les plus éminents de l'ancien mouvement hamalliste soutiendront le mouvement indépendantiste du Rassemblement Démocratique Africain, dans la période difficile où il subira la répression coloniale de 1946 à 1957.

### **3. La positions d'Hampaté Bâ**

Ainsi et contrairement à ce que dit Hampaté Bâ, l'administration coloniale était donc tout à fait intéressée par cette querelle bien que celle-ci eut à l'origine une question purement théologique. Elle avait

d'autant plus de raisons de le faire que la grande peur des colonisateurs était celle d'une révolte musulmane qui n'eut, en fait, jamais lieu, mais qui explique pourquoi elle s'intéressait autant aux différents mouvements religieux ce qui se traduit par le fait que et dès 1917 - soit plus de vingt ans avant le dénouement du conflit - elle ouvrit un dossier sur le Hamallisme. Cependant l'insistance de Hampaté Bâ à souligner le fait que l'administration française n'avait rien à voir dans cette querelle qui, de son point de vue, ne concernait que les musulmans est une façon d'affirmer une identité africaine menacée par la situation subalterne et dévalorisée dans laquelle se trouvaient alors les nouveaux colonisés et particulièrement les membres de l'aristocratie dépossédée de leur pouvoir - dont faisait partie Hampaté Bâ. Les questions religieuses et la fidélité à une certaine tradition soufiste apparaissent ainsi sous sa plume comme une forme de résistance culturelle

permettant de préserver cette identité et de ne pas céder aux tentatives d'assimilation du colonisateur en affirmant l'existence d'un "domaine réservé religieux" qui, selon lui, ne concernait en rien l'administration française.

En outre cette forme de résistance eut le mérite d'être à la fois individuelle et collective. Individuelle, puisque grâce à son adhésion aux principes du soufisme, et plus particulièrement au Hamallisme, Hampaté Bâ put adopter une attitude de retrait face au monde qui lui permit d'éviter de tomber dans les pièges de l'acculturation qui guettaient les indigènes au service de la France, qu'il dénonce avec virulence dans son autobiographie. Mais elle fut aussi collective puisque l'attachement aux valeurs religieuses du Hamallisme se confond chez lui avec une forme de fidélité aux valeurs traditionnelles de la société africaines, menacées de destruction par les bouleversements sociaux et politiques liés à la

colonisation. C'est en même temps pour Hampaté Bâ une façon d'opposer un contre discours aux discours dénégateurs du colonisateur en construisant une représentation d'une société fortement imprégnée de mysticisme et respectueuse de valeurs à la fois morales et sociales, en accord avec les principes religieux de l'Islam.

Quelque justifiée qu'elle fut, cette représentation gomme cependant la réalité des conflits et des rivalités qui traversent la société africaines au profit d'une vision nostalgique d'un vieil ordre social disparu. Hampaté Bâ élabore ainsi un discours humaniste très consensuel . En outre la représentation qu'il donne du conflit dans *Vie et enseignement de Tierno Bokar* fait apparaître la continuité de l'histoire africaine de l'époque pré-coloniale à l'époque coloniale à travers la permanence des enjeux politiques, des alliances, des



réseaux de pouvoirs qui perdurèrent après la colonisation et dont le conflit Hamalliste fut une des manifestations les plus violentes. Impuissante à agir directement sur eux, l'administration coloniale ne put que réprimer ceux qui lui paraissaient le plus menaçant pour l'ordre colonial - ce qui souligne à la fois sa toute puissance mais aussi sa vulnérabilité .





**LE CONTE DE FEES AU FEMININ  
OU L'ART DU LIBERTINAGE VOILE A LA FIN DU XVIIEME  
SIECLE.**

**Agnès Thirard  
de Gaulle Lille**

**Pr Marie-  
Université Charles**

A la fin du XVIIème règnent dans la littérature française les contes de fées. Il s'agit en l'occurrence d'une sorte d'exception culturelle qui concerne un public de mondains lettrés et privilégiés vivant dans l'orbite de la Cour. Le conte oral et populaire va ainsi subir une métamorphose littéraire dont *Les Histoires ou contes du temps passé* de Charles Perrault, connus aussi sous le titre de *Contes de ma mère l'Oie* représentent le versant décliné au masculin. Mais il faut se souvenir que cette métamorphose du conte fut aussi déclinée au féminin et le temps n'est plus, en

effet, où le seul nom de Perrault suffisait à rendre compte de la mode littéraire du conte à la fin du règne de Louis XIV. Des recherches universitaires et des rééditions récentes permettent à des œuvres trop longtemps méconnues et oubliées dans *Le Cabinet des fées*<sup>49</sup> depuis la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle de renaître enfin de leurs cendres, faisant ainsi apparaître un certain art du conte bien différent de celui du célèbre académicien. La plus célèbre de ces conteuses fut incontestablement Madame d'Aulnoy. « Reine dans la féerie », elle fut l'initiatrice de cette mode des récits merveilleux en insérant « L'Ile de la Félicité » au sein de son roman, *L'Histoire d'Hypolite, comte de Douglas*, dès 1690. Elle publia deux recueils de contes quelques années plus tard, contes qui sont pour la plupart insérés dans des nouvelles galantes au romanesque

---

<sup>49</sup> *Le Cabinet des fées* ou *Collection choisie des contes des fées et autres contes merveilleux ornés de figures*, Amsterdam, Genève, 1785-1786, 41 volumes in 8 : les contes de Madame d'Aulnoy sont contenus dans les tomes II, III, IV.

baroque pour le moins débridé. Un premier recueil intitulé *Les Contes de fées*, suivis des *Nouveaux contes des fées* paraît en 1697. Un autre recueil paraît en 1698 sous le titre de *Contes nouveaux ou les fées à la mode*<sup>50</sup>. C'est donc vingt-cinq contes en tout qui furent appréciés d'un public de lecteurs mondains et initiés au plaisir des jeux littéraires au point d'être traduits et d'être plusieurs fois réédités. L'œuvre ne se distingue pas seulement de celle de Perrault par son abondance et par la longueur des textes, mais elle correspond à un nouvel art du conte décliné au

---

<sup>50</sup> On se référera à la réédition des contes de Madame d'Aulnoy due à Philippe Hourcade en deux volumes: édition du tricentenaire, introduction par Jacques Barchilon, texte établi et annoté par Philippe Hourcade, Paris, Société des textes Français modernes, diffusion Klincksieck, 1997-1998.

Madame d'Aulnoy : *Contes I, Les Contes des fées*, 604 p. ; *Contes II, Contes nouveaux ou Les Fées à la mode*, 573 p.« L'Ile de la félicité »,Madame d'Aulnoy, *Contes I*, *op. cit.*, p.9-26.

Signalons aussi la réédition en cours du *Cabinet des fées* dont le premier volume est consacré à l'œuvre de Madame d'Aulnoy : Madame d'Aulnoy, *Contes des fées suivis des Contes nouveaux ou Les Fées à la mode*, édition critique par Nadine Jasmin, bibliothèque des Génies et des Fées, Paris, Champion, 2004, 1220p.

féminin souvent qualifié d' « art de la bagatelle <sup>51</sup>».

Signalons tout d'abord que beaucoup de ces femmes-conteuses eurent une vie qui ne ressemblait pas à un conte de fées et qu'elles firent même scandale. La jeune baronne d'Aulnoy fut compromise dans un complot qui visait à se débarrasser d'un époux détesté en le faisant accuser du crime de lèse-majesté. Le complot échoua et les faux témoins furent exécutés en place de grève. Il faut aussi se souvenir que la conteuse était une amie de Saint Evremond, libertin notoire, qui joua le rôle de tuteur auprès de la jeune Marie-Catherine de Barneville, laquelle deviendra la baronne d'Aulnoy.

Mme d'Aulnoy va se livrer sans vergogne à un double jeu dans ses contes! A un premier niveau de lecture, apparemment, elle se plie aux règles du genre

---

<sup>51</sup> Madame d'Aulnoy, *Contes II*, *op. cit.* , p362.

ainsi défini et chacun de ses contes se conclut sur l'expression didactique d'une leçon pour redorer le blason d'un genre considéré comme mineur. Chaque moralité est rédigée en vers et se trouve mise en exergue à la fin de chaque conte rédigé en prose. L'usage même du discours en vers participe d'une volonté apparente de valorisation du message moralisateur et d'une obéissance aux normes établies. Mais l'on peut s'interroger sur la sincérité de ces déclarations officielles et sur le rôle imparti à ces moralités, en un siècle où l'apparence rejoint rarement la réalité. Emettre un message moralisateur en apparence, tout en laissant entendre au lecteur averti le peu d'importance qu'on lui accorde, détourner ce type de texte que représente à l'époque la moralité, c'est une forme de subversion. Or, ce respect extérieur de la norme joint à sa perversion est caractéristique de ce qu'on appelle « le libertinage honnête », expression reprise à Claude



Reichler dans l'ouvrage intitulé *L'Age libertin*<sup>52</sup>. Mme d'Aulnoy ne se soumet donc qu'en apparence au discours dominant et aux normes de la bienséance et elle joue ainsi, avec la complicité d'un lecteur initié, une sorte de double jeu assimilable à une forme de libertinage.

Quelles formes ce voile pourrait-il revêtir au sein même des contes? Il semble que certaines techniques d'écriture, voire la reprise de certains thèmes déjà présents dans la tradition populaire soient propices à l'apparition d'une forme de licence et à la transgression des tabous. Le thème du fiancé animal va ainsi permettre l'expression de certains fantasmes sexuels. Huit contes sur vingt-quatre y ont recours. Or les études psychanalytiques récentes, et

---

<sup>52</sup> Cl. Reichler, *L'Age libertin*, Paris, Minuit-critique, 1987, 134 pages, chapitre I : Les paradoxes du conformisme p.15-47.

en particulier celle de Bettelheim<sup>53</sup>, ont bien montré les connotations sexuelles de ce type de récit. L'aspect repoussant de la sexualité masculine est ainsi mis en valeur. En effet, dans les contes de Madame d'Aulnoy, force est de constater que tous les monstres masculins correspondent soit à des bêtes répugnantes, telles que le serpent, dans « Le Serpentin vert », ou le sanglier dans « Le Prince marcassin », soit à des animaux aux instincts grégaires tels que le mouton, héros éponyme d'un des récits. En revanche, lorsque le thème est traité au féminin, l'image animale est cette fois toujours valorisée : La Chatte blanche est ainsi présentée comme particulièrement séduisante ainsi que Babiole, la petite guenon ou que la Biche au bois. La vision de la conteuse relève donc

---

<sup>53</sup> B. Bettelheim, *Psychoanalyse des contes de fées*, Paris, Laffont, 1976, 400 pages.

incontestablement d'un certain féminisme<sup>54</sup>, ce que j'ai cherché à démontrer dans un autre article. Mais au-delà du féminisme et d'une remise en cause d'un pouvoir essentiellement masculin à l'époque, ces contes sont l'occasion rêvée de lectures à double niveau et d'une forme de libertinage. Le recours à la métamorphose animale autorise la liberté des propos et permet la transgression des interdits moraux, voire l'expression des fantasmes. L'exemple du conte de « La Biche au bois » est particulièrement révélateur. Alors que la jeune fille est métamorphosée en biche, elle se trouve poursuivie par un prince nommé Guerrier dans une sorte de fuite- poursuite au cours de laquelle les rapports équivoques, parfois même sadomasochistes, ne manquent pas d'éveiller l'imagination du lecteur initié.

---

<sup>54</sup> M.A.Thirard, « Le féminisme dans les contes de Madame d'Aulnoy », *Revue XVIIème siècle*, N°208, Juillet-Septembre 2000, p505-514.

Enfin, après avoir fait le tour de la forêt, notre biche, ne pouvant plus courir ralentit ses pas et le prince, redoublant les siens, la joignit avec une joie dont il ne croyait plus être capable. Il vit bien qu'elle avait perdu toutes ses forces ; elle était couchée comme une pauvre petite bête demi-morte et elle n'attendait que de voir finir sa vie par les mains de son vainqueur ; mais au lieu de lui être cruel, il se mit à la caresser (...) Il prit la biche entre ses bras, il appuya sa tête sur son cou et vint la coucher sur ces ramées, puis il s'assit auprès d'elle, cherchant de temps en temps des herbes fines qu'il lui présentait et qu'elle venait manger dans sa main <sup>55</sup>.

Comment ne pas songer que cette biche est femme et qu'elle reprend la nuit sa forme humaine ? Dès lors le lecteur peut laisser libre cours à son imagination et

---

<sup>55</sup> *Contes II*, p.120.

de manière ambiguë et subtile construire la vision de l'acte d'amour dont les prémisses sont ici évoqués en termes choisis. Mais au moment suprême, la biche ou plutôt la femme s'enfuit, ce qui provoque la colère du prince. Son conseiller lui conseille alors de rattraper la belle et de la punir. Le prince, suivant ces conseils avisés poursuit la biche au cours d'une chasse et la blesse :

Amour cruel et barbare, où étais-tu donc ?

Quoi !tu laisses blesser une fille incomparable par son tendre amant !(...) Le prince s'approcha.

Il eut un sensible regret de voir couler le sang de la biche : il prit des herbes, il les lia sur sa jambe pour la soulager, et lui fit un nouveau lit de ramées. Il tenait la tête de Bichette sur ses genoux. « N'es-tu pas cause, petite volage, lui disait-il, de ce qui t'est arrivé, que t'avais-je fait

hier pour m'abandonner ? Il n'en sera pas aujourd'hui de même, je t'emporterai ». <sup>56</sup>

La métalepse de la conteuse qui intervient dans le cours du conte est une sorte de fil d'Ariane pour un lecteur invité à ne pas oublier que cette biche est une femme. Le sang qui coule évoque la perte de la virginité et la description de ces noces rustiques ne manque pas d'un charme certain. L'hésitation voulue entre les termes correspondant à l'humain tels que « petite volage » et l'animalisation permettent bien la transgression des tabous moraux et l'évocation des relations sexuelles sous une forme dissimulée. Celles-ci prennent ensuite une tournure moins tendre et plus perverse :

Elle faisait la pesante et l'accablait ; il était tout en eau de tant de fatigue, et quoiqu'il n'y eût pas loin pour se rendre à la petite maison, il

---

<sup>56</sup> *Ibidem*, p.122.

sentait bien que sans quelque secours, il n'y  
pourrait arriver. Il alla quérir son fidèle  
Becafigue ; mais avant que de quitter sa proie,  
il l'attacha avec plusieurs rubans au pied d'un  
arbre, dans la crainte qu'elle ne s'enfuit. Hélas !  
qui aurait pu penser que la plus belle princesse  
du monde serait ainsi traitée par un prince qui  
l'adorait ? Elle essaya inutilement d'arracher  
les rubans, ses efforts les nouèrent plus  
serrés...<sup>57</sup>

Une fois de plus, la métalepse se veut discrète mais la  
conteuse insiste sur le caractère humain des  
protagonistes, ce qui renforce chez le lecteur  
l'impression d'assister aux ébats sado-masochistes de  
quelque couple égaré dans une nature pour le moins  
protectrice ! La conteuse ne fait que suggérer les  
relations sexuelles, laissant au lecteur le soin

---

<sup>57</sup> *Ibidem*, p.123.

d'interpréter le texte, de passer de l'autre côté d'un miroir à la fois fidèle et déformant de l'amour.

Le même procédé se retrouve dans le conte de « La Chatte blanche ». Déjà au fil de la narration, la conteuse suggère des rapports amoureux entre le jeune héros et cette chatte si séduisante au point que le prince souhaiterait devenir chat à son tour. Cette animalisation volontaire permet quelques ébats pour le moins étrangers au code des bienséances tandis que l'épisode de la métamorphose de la chatte en femme ne laisse planer aucun doute sur l'aspect licencieux du texte. Alors que la chatte demande au jeune prince, sans doute assez inexpérimenté et pour tout dire simple puceau, de lui couper la tête et la queue pour la libérer de son enchantement,

Les larmes vinrent deux ou trois fois aux yeux du jeune prince, de la seule pensée qu'il fallait couper la tête à sa petite chatonne qui était si jolie et si gracieuse. Il dit encore tout ce qu'il



put imaginer de plus tendre pour qu'elle l'en dispensât, elle répondait opiniâtrement qu'elle voulait mourir de sa main et que c'était l'unique moyen d'empêcher que ses frères n'eussent la couronne ; en un mot, elle le pressa avec tant d'ardeur, qu'il tira son épée en tremblant, et d'une main mal assurée, il coupa la tête et la queue de sa bonne amie la chatte : en même temps il vit la plus charmante métamorphose qui se puisse imaginer. Le corps de Chatte Blanche devint grand et se changea tout d'un coup en fille.<sup>58</sup>

Le prince en reste d'ailleurs muet et « ses yeux n'étaient pas assez grands pour la regarder. Scène à la fois charmante et cruelle que ce dépucelement au cours duquel la femme paraît imposer les règles du jeu amoureux : mourir d'amour est suggéré en

---

<sup>58</sup> *Ibidem*, p.184.

l'occurrence à travers le thème incontournable de la blessure et de la perte de la virginité, sujet parfaitement tabou à l'époque. Madame d'Aulnoy semble même insinuer que l'on ne devient pleinement femme que dans ce moment de souffrance ambiguë alors que la morale officielle valorisait plutôt la maternité et le devoir conjugal souvent subi au féminin. Le symbole même de l'épée en référence à la sexualité masculine se passe de commentaires. Les contes du fiancé animal deviennent ainsi sous la plume de la conteuse le terrain privilégié d'une forme de libertinage parfois à peine voilé, ce qui suscite chez le lecteur initié le plaisir du dévoilement dans le non-dit. Le passage par la forme animale permet toutes les audaces. Il suffit d'ailleurs de regarder la gravure correspondant dans *Le Cabinet des fées* au conte du « Serpentin vert »<sup>59</sup>.

---

<sup>59</sup> *Contes I*, p.525-561.

Gravure de Clément-Pierre Marillier extraite du *Cabinet des fées ou Collection choisie des contes de fées et autres*

Ce récit est une réécriture du mythe de Psyché ; le texte de La Fontaine s'y trouve d'ailleurs évoqué au sein même du conte selon le procédé de la mise en abyme. L'une des variantes les plus importantes concerne l'épisode de la découverte de l'époux après la transgression de l'interdit. Dans le texte d'Apulée, tout comme dans celui du fabuliste, c'est Eros en personne qui apparaît aux yeux éblouis de Psyché. Dans le texte de Madame d'Aulnoy, c'est un serpent monstrueux, que découvre la trop curieuse Laideronette.

Elle aurait eu bien du regret de ne pas imiter sa devancière Psyché, de sorte qu'elle cacha une lampe comme elle et s'en servit pour regarder ce roi invisible si cher à son cœur. Mais quel cri épouvantable ne fit-elle pas lorsque, au lieu du

---

*contes merveilleux ornés de figures*, du chevalier de Mayer, Amsterdam, 1785-1786, Genève, 41 volumes in 8. La gravure est présentée en hors-page dans le tome 3 pour illustrer le conte « Le Serpentin vert ». Gravure reproduite à la fin de cet article.

tendre Amour blond, blanc, jeune et tout aimable, elle vit l'affreux Serpentin vert aux longs crins hérissés ! Il s'éveilla, transporté de rage et de désespoir : « Barbare, s'écria-t-il, est-ce là la récompense de tant d'amour ? » La princesse ne l'entendit plus, la peur l'avait déjà fait s'évanouir et Serpentin était déjà bien loin.<sup>60</sup> .

L'écart est important. Certes on peut y voir une simple contamination du thème du fiancé animal et d'un thème issu de la fable avec une volonté de renouveler celle-ci dans une perspective digne du clan des Modernes auxquels se rattachent Perrault et les autres conteurs et conteuses de cette fin du XVIIème siècle. Mais l'insistance sur l'aspect bestial du monstre présenté dans un autre passage comme visqueux pourrait bien être aussi la marque d'une

---

<sup>60</sup> *Ibidem*, p.543.

vision féministe des rapports sexuels, le tout empreint d'une forme de libertinage à peine voilé. En effet, si l'on regarde l'illustration qui correspond à une édition du *Cabinet des fées* qui date de la fin du XVIIIème siècle, on s'aperçoit que la réception de ce récit montre bien que le lecteur n'était point dupe et qu'il comprenait fort bien les règles de ce jeu littéraire. La gravure montre même des écarts révélateurs par rapport au texte. La jeune femme ne semble plus terrifiée mais plutôt fascinée par ce spectacle étrange. Sa tenue vestimentaire est légère et évocatrice de certaines formes du corps féminin que les arrondis suggèrent plus qu'ils ne cachent. La jambe est dénudée et les chevilles parfaitement visibles, ce qui va à l'encontre du code des bienséances de l'époque. Echevelée, la jeune femme tend littéralement les bras vers ce monstre dont la langue pendante a des connotations sexuelles évidentes. Le corps même du monstre évoque en le déformant un corps masculin.

La scène se déroule sous un pavillon, c'est à dire dans l'espace le plus intime qui soit. Le libertinage voilé est donc au cœur même de ce nouvel art du conte, art de la bagatelle fondé sur la mise en place d'une connivence évidente avec un lecteur initié dont le plaisir vient du dévoilement et d'un appel à l'imaginaire qui permet à chacun de fabriquer ses propres images, la métamorphose animale suscitant décidément bien des fantasmes.

Cette animalisation se retrouve utilisée d'ailleurs aussi dans des contes dont le schéma ne relève pas du fiancé animal. Dans « Le Dauphin »<sup>61</sup>, Alidor jeune prince parfaitement laid prend un jour dans ses filets un dauphin et accepte de le remettre à l'eau. En contrepartie, il hérite du don de se métamorphoser en serin et de retrouver quand il le

---

<sup>61</sup> *Contes II*, p.483-523.

veut sa forme humaine. Le serin va ainsi pouvoir s'approcher de la princesse Livorette dont il est épris, et pénétrer dans son intimité. Il va même jusqu'à dormir dans sa chambre et en profite pour reprendre la nuit forme humaine et il arriva ce qui devait arriver. La princesse se retrouva ainsi enceinte sous la forme de la belle endormie, sujet pour le moins scabreux. La jeune fille subit alors les préjugés de sa caste sociale et n'échappe à la mort que grâce à l'intervention du dauphin, ce qui justifie le titre de ce conte. Si l'on se souvient que l'oiseau, en termes de symbolique désigne le sexe masculin, on perçoit dès lors le caractère osé d'un tel conte présenté comme le dernier conte de fées de Madame d'Aulnoy. Certes, le personnage de la vierge ainsi visitée par un dieu est déjà présent dans la mythologie et l'histoire des jumeaux romains n'en est qu'un exemple parmi d'autres. Mais l'ambiguïté du conte peut aussi représenter pour le lecteur mondain averti auquel

s'adresse Madame d'Aulnoy, une opération de démystification du sacré. Le mot « libertin » est d'ailleurs employé par la princesse Livorette à propos du serin :

Quoi, tu prétends m'inquiéter toujours, petit libertin, lui dit-elle, aussitôt qu'elle l'aperçut <sup>62</sup>.

Cette appellation pourrait être un indice voulu par la conteuse, indice destiné au lecteur initié susceptible de sucer « la substantifique moelle » de ces histoires de fées. Les propos échangés entre la jeune fille et son serin tiennent d'ailleurs d'un charmant libertinage qui annonce les créations du XVIIIème naissant. Certaines scènes, dans la découverte réciproque de l'amour, anticipent sur *Les Liaisons dangereuses*.

Il (le prince) revint au palais sous sa figure emplumée, il trouva la princesse en robe de chambre qui le cherchait partout et ne le trouvant point, elle pleurait amèrement.

---

<sup>62</sup> *Ibidem*, p.499.



« Ha !petit perfide, disait-elle, tu m’as déjà  
quittée, ne t’avais-je pas reçu assez bien ?  
Quelles caresses ne t’ai-je point faites ?...  
— Oui, oui, ma princesse, dit le serin, qui  
écoutait par un petit trou, vous m’avez donné  
quelques marques d’amitié mais vous m’en avez  
bien donné d’indifférence : pensez-vous que je  
m’accommode de coucher avec votre vilain  
chat ? »(...) Livorette, touchée de ce récit le  
regarda tendrement et lui présenta le doigt. <sup>63</sup>

Ce duel amoureux rappelle étrangement les stratégies  
de la conquête libertine. L’ambiguïté même des  
caresses et des gestes est une transgression voilée des  
normes et des tabous car le serin, alors que Livorette  
se met à sa toilette prend « la liberté de lui becqueter  
quelquefois le bout de l’oreille et quelquefois les  
mains ». Ceci la transporte de joie et la recherche du  
plaisir relève en l’occurrence d’un érotisme

---

<sup>63</sup> *Ibidem*, p.494.

volontairement caché. La posture même de l'oiseau est aussi intéressante : il écoute par un petit trou, celui de la serrure.

Or ce petit trou de la serrure pourrait être une occurrence d'un autre thème dans ce libertinage voilé, celui du voyeurisme et de l'effraction de l'espace féminin. Celui-ci était déjà présent dans le conte de « La Biche au bois ». A la fin du récit, alors que la biche redevenue femme a regagné son refuge, en l'occurrence la maisonnette d'une brave paysanne, dans laquelle séjournent aussi comme par hasard, dans la chambre voisine, le prince et son fidèle compagnon,

Becafigue eut bientôt fait un assez grand trou pour voir la charmante princesse vêtue d'une robe de brocart d'argent( ...)Ses cheveux tombaient par grosses boucles sur la plus belle gorge du monde(...)L'on peut assez juger de

l'étonnement de Becafigue par tout ce qu'il venait de voir et d'entendre ; il courut vers le prince, il l'arracha de la fenêtre avec des transports de joie inexprimable. « Ah !seigneur ! lui dit-il, ne différez pas de vous approcher de cette cloison, vous verrez le véritable original du portrait qui vous a charmé. <sup>64</sup>

Le trou de la serrure est ici remplacé par un trou percé dans la cloison mais il s'agit toujours d'une sorte d'effraction et de pénétration forcée dans un espace réservé à l'intimité de la femme. Certes la conteuse ne va pas jusqu'à décrire la nudité du corps et, sitôt métamorphosée, la biche se retrouve superbement vêtue, mais l'allusion à la très belle gorge est quand même assez suggestif.

Cette forme de voyeurisme passe parfois par un autre subterfuge que la transformation de l'un ou

---

<sup>64</sup> *Ibidem*, p.124.

l'autre des personnages en animal. Le don d'invisibilité dont certains héros se voient dotés permet la même licence. Le prince Lutin, héros éponyme d'un autre conte, pénètre ainsi sous une forme invisible dans un pays interdit aux hommes, pays où habitent de fières amazones, île des plaisirs tranquilles sur lequel règnent une fée et sa fille. Or, le prince Lutin va profiter de son invisibilité pour pénétrer dans cette espace inviolable et observer à son insu la princesse dont il est tombé amoureux.

Il était tard. La princesse entra dans sa chambre pour se coucher. Lutin aurait bien voulu la suivre à sa toilette. Mais encore qu'il le pût, le respect qu'il avait pour elle l'en empêcha. Il lui semblait qu'il ne devait prendre que les libertés qu'elle aurait bien voulu lui accorder et sa passion était si délicate et si ingénieuse qu'il se tourmentait sur les plus petites choses<sup>65</sup> .

---

<sup>65</sup> *Contes I*, p.141.

Certes le texte semble encore fortement influencé par la conception respectueuse de l'amour hérité de la préciosité : l'amant demeure soumis à la volonté de la femme et lorsqu'il se matérialisera sous une forme humaine, ce sera d'abord à travers un portrait où il s'était peint un genou en terre. Cependant derrière cet apparent respect chevaleresque, le libertinage est bien présent comme une tentation à peine refoulée, dans tous les cas suggérée, de la pénétration dans l'espace le plus intime de la féminité, celui de la toilette. De plus, c'est une fois encore sous la forme d'un perroquet puis d'un serin, symbole de virilité que le prince s'incarnera dans cette *insula feminarum*. Ce thème de l'effraction préfigure d'ailleurs les contes libertins du XVIIIème siècle. Madame d'Aulnoy, en matière d'intrusion procède parfois de manière plus explicite. Dans « La Chatte blanche », c'est l'équivalent d'une scène de viol qui nous est proposée

au cours de la rencontre organisée par les fées entre l'affreux Migonnet, un nain affreux qui est le prétendant imposé, et la charmante princesse.

Notre entrevue se fit sur la terrasse. Il y vint dans son chariot de feu. Jamais depuis qu'il y a des nains, il ne s'en est vu de si petit (... ) Il vint à moi, les bras ouverts pour m'embrasser, je me tins fort droite, il fallut que son premier écuyer le haussât ; mais aussitôt qu'il s'approcha, je m'enfuis dans ma chambre dont je fermai les portes et les fenêtres. <sup>66</sup>

Sans aucun doute la description de cette entrevue a quelques relents autobiographiques et l'affreux petit monstre ressemble quelque peu au baron d'Aulnoy. Mais au-delà de la dénonciation des mariages forcés qui étaient monnaie courante à l'époque, la suite du texte évoque le thème du viol et de l'enlèvement. Les

---

<sup>66</sup> *Contes II*, p.203.

fées « résolurent de l'amener la nuit dans ma chambre pendant que je dormirais, de m'attacher les pieds et les mains, pour me mettre avec lui dans son brûlant chariot afin qu'il m'emmenât. »

La scène est décidément trop proche de celle esquissée dans « La Biche au bois » : elle ouvre la porte à tous les fantasmes et l'univers des fées permet l'expression d'un libertinage à peine voilé par la création d'un nabot caricatural. La déformation de l'humain permet ainsi la transgression des interdits moraux sous prétexte de création d'un univers de pure fiction dans lequel les monstres demeurent cependant si proches des humains ! Les techniques mêmes de création du merveilleux favorisent donc cette expression voilée de tous les fantasmes.

Sur ce plan, le procédé de la métamorphose semble privilégié. L'animalisation permet toutes les audaces. Cependant, il existe d'autres formes de

métamorphoses tout aussi propices à la transgression des tabous : il s'agit cette fois de la transformation de l'humain en végétal. Dans le conte de « Fortunée <sup>67</sup>», la conteuse nous présente un prince métamorphosé en un pot d'œillets et qui ne survit que grâce aux arrosages fidèles de la jeune fille dont il tombe amoureux. Le libertinage passe ici par une inversion des rapports amoureux car c'est l'élément féminin qui transmet un liquide porteur de vie et de plaisir à un élément masculin réduit à l'état de potiche. L'image est pour le moins osée et porte la marque d'une sorte de féminisme. Le même procédé de dépendance sexuelle inversée réapparaît dans le conte de « L'Oranger et l'abeille »<sup>68</sup> dont certains passages rappellent « Le Petit Poucet » de Perrault. On y voit un couple de jeunes amants chercher à échapper à un ogre doté lui aussi des célèbres bottes de sept lieues.

---

<sup>67</sup> *Contes I*, p.407-418.

<sup>68</sup> *Ibidem*, p.243-276.



Or, la jeune Aimée, enfant sauvage particulièrement intelligente a réussi à se procurer la baguette magique qui va lui permettre de réaliser toutes sortes de mutations qui ne sont pas innocentes. Pour échapper à l'ogre, cette jeune fille qui gouverne tout et ne répond de rien décide de l'apparence à donner à chacun. Dans un premier temps, elle transforme le chameau qui fait office de moyen de locomotion en un étang ; le prince qui l'accompagne devient alors un bateau et la princesse se réserve le rôle privilégié de la batelière. Cette batelière conduisant le bateau sur l'eau, symbole féminin par excellence détient les rênes et dirige à son gré un masculin réduit à l'obéissance. La seconde métamorphose implique aussi un rapport de dépendance inversé : le chameau se retrouve pilier, le prince, simple portrait et la jeune femme prend la forme d'un nain. Or le nain est traditionnellement le symbole de la virilité tandis que le portrait est une fois de plus réduit à l'impuissance. La dernière

métamorphose est plus révélatrice encore. Le chameau devient une simple caisse en bois, le prince devient un oranger et la femme, une abeille qui viendra piquer de son dard, symbole masculin par excellence, la fleur de l'arbre. L'union sexuelle ainsi suggérée correspond une fois de plus à des rapports inversés :

En effet, elle s'enferma dans une des plus grosses fleurs comme dans un palais et la véritable tendresse qui trouve des ressources partout ne laissait pas d'avoir les siennes dans cette union.<sup>69</sup>

Le libertinage se teinte en l'occurrence d'un certain parti pris féministe qui réapparaît encore dans l'image d'un gland que la jeune Finette Cendron<sup>70</sup>, héroïne éponyme du conte, sorte de Petit Poucet en

---

<sup>69</sup> *Ibidem*, p.270.

<sup>70</sup> *Ibidem*, p363-383.

jupons doublé d'une Cendrillon, enfourche avec plaisir et arrose en murmurant à chaque fois : « Crois, crois, beau gland ! ». Finette, est-il dit, ne manquait jamais d'y monter deux fois par jour, ce qui est la preuve d'un certain tempérament ! Il semble que ses deux sœurs nommées Fleur de jour et Belle de nuit n'aient rien à lui envier sur ce point et que le jeu de l'onomastique suggère le monde des péripatéticiennes plutôt que celui des fées ! Ce libertinage qui est lié à une inversion des rapports sexuels peut se manifester enfin sous une ultime forme : celle du travesti.

Dans le conte de « Belle-belle et le chevalier Fortuné <sup>71</sup> » une jeune fille se déguise en homme pour rejoindre les armées du roi. Certes, cet épisode romanesque a quelques références historiques. A la fin du règne, Louis XIV avait institué une taxe qui obligeait les nobles qui ne pouvaient mener campagne

---

<sup>71</sup> *Contes II*, p.215-269.

dans ses armées à payer un impôt supplémentaire. Or le vieux noble ruiné qui est le père de trois jeunes filles voit ainsi ses filles revêtir l'habit masculin pour guerroyer à sa place. Il est vrai aussi que pour des raisons de commodité les femmes voyageaient parfois en revêtant des habits d'hommes. Il existe même un portrait de Mademoiselle de Melle de La Vallière, favorite de Louis XIV ainsi présentée sous la forme d'un jeune chevalier<sup>72</sup>. On pourrait objecter aussi que le personnage de Belle-Belle, alias Fortuné, est aussi le digne descendant de la tradition littéraire de la tragi-comédie pastorale. Mais au delà d'un apparent souci de ménager les bienséances, on constate, une fois de plus, dans le texte de Madame d'Aulnoy un traitement double et ambigu du thème de l'homosexualité, thème d'ailleurs quelque peu récurrent dans les contes lorsque se trouve décrit un

---

<sup>72</sup> Ce portrait est visible dans la salle de réception de l'actuelle Sorbonne à Paris.

monde d'amazones dans lequel les caresses féminines sont présentes. En l'occurrence, Belle-Belle parvient bien à se faire passer pour un homme et à mener carrière au point de devenir le conseiller et le favori du jeune roi. Or, la reine-sœur, sorte de régente et le roi sont tous deux attirés par la beauté du jeune travesti, ce qui est le prétexte d'un traitement redoublé, dans une sorte de miroir, des amitiés particulières. Le déguisement falsifie le sens des conduites amoureuses et derrière les masques se cache ce libertinage « honnête » évoqué par Claude Reichler qui est insaisissable et ne se soumet qu'en apparence aux règles du discours dominant. La fin du conte permet à l'imaginaire du lecteur de créer quelques représentations mentales qui ne manquent pas d'un certain piquant :

Lorsque l'on eut attaché Fortuné à un poteau,  
l'on arracha sa robe et sa veste pour lui percer  
le cœur, mais quel étonnement fut celui de cette

nombreuse assemblée, quand on découvrit la gorge d'albâtre de la véritable Belle Belle.<sup>73</sup>

Voiler et dévoiler le corps féminin en jouant de l'ambiguïté des sexes relève bien de ce jeu troublant de l'être et du paraître qui caractérise en l'occurrence cette fin de siècle.

« L'art de la bagatelle » qui caractérise l'écriture de Madame d'Aulnoy et de nombreuses femmes conteuses de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle est donc bien différent de l'art du conte tel que le concevait Perrault. Il relève apparemment d'un jeu littéraire basé sur un certain contrat de lecture avec un groupe de mondains initiés. Le libertinage voilé semble bien être une des règles de ce jeu dans lequel la connivence fondée sur le référent culturel cède la place à une forme de complicité dans la subversion d'un ordre

---

<sup>73</sup> *Contes II*, p.267.

moral établi. L'entreprise moralisatrice des contes apparaît dès lors comme une simple façade destinée à déjouer les pièges de la censure. Les apparentes moralités ne seraient qu'une forme de détournement supplémentaire. Mais on peut s'interroger sur ce que devient ce contrat de lecture au-delà de la fin du XVIIIème siècle qui correspond aux dernières éditions du *Cabinet des fées*. Il est incontestable que l'on constate une destruction progressive de cette connivence fondée sur une forme de libertinage. La récupération de l'œuvre par le public populaire, via les images d'Epinal en particulier, puis son glissement partiel dans l'univers de la littérature enfantine expliquent une profonde méconnaissance et un certain nombre de malentendus. Les recherches récentes et les nouvelles éditions devraient redonner sa juste place à ces récits féeriques qui annoncent les contes libertins du XVIIIème siècle et qui ont permis à un certain nombre de femmes écrivains de laisser

place à l'expression de la sexualité à travers les fantasmes que le genre du conte pouvait accueillir sans vergogne dans un univers imaginaire, reflet et miroir fidèle d'une entreprise de subversion cachée.





Barthare, est-ce la la recompence de tant d'Amour



LA QUESTION DE L'IDENTITE DANS *A la recherche du  
temps perdu* : L'ECLAIRAGE DE LA PHOTOGRAPHIE

**Pr Jean-Pierre Montier  
CELAM. Université de Rennes2**

L'œuvre de Proust est moins une poursuite de la vérité, ni même de la beauté, que de l'identité. Ce que le « temps perdu » a de douloureux, c'est que ne s'y expérimente rien d'autre que la perte incessante de soi, ou bien — ce qui revient au même, en plus cruel encore — de cette projection de soi qu'est l'être aimé :

« D'ailleurs les souvenirs que nous avons les uns des autres, même dans l'amour, ne sont pas les mêmes <sup>74</sup>. »

L'amour même se confond avec la fallacieuse et intime conviction de pouvoir discerner et conserver l'identité de l'autre :

« On veut seulement être sûr que c'est elle, ne pas se tromper sur l'identité, autrement importante que la beauté pour ceux qui aiment <sup>75</sup>. »

Une volonté évidemment tout aussi illusoire que celle de posséder l'être aimé en l'emprisonnant chez soi. Le problème proprement proustien n'est ni « Qui suis-je ? » ni « Quel est l'objet de mon amour ? », il est de construire un dispositif visuel et verbal restituant à

---

<sup>74</sup> *Le Temps retrouvé*, III, p. 975 / IV, p. 553. Les références au roman de Proust sont données successivement dans l'édition de Pierre Clarac, en trois tomes, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1954, puis dans celle de Jean-Yves Tadié en quatre tomes, mêmes éditeur et collection, 1989.

<sup>75</sup> *La Fugitive*, III, p. 440 / *Albertine disparue*, IV, p. 24.

l'identité sa vérité humaine, par conséquent sa dimension temporelle :

« Même ceux qui furent favorables à ma perception des vérités que je voulais ensuite graver dans le temple, me félicitèrent de les avoir découvertes au “microscope”, quand je m'étais au contraire servi d'un télescope pour apercevoir des choses, très petites en effet, mais parce qu'elles étaient situées à une grande distance, et qui étaient chacune un monde <sup>76</sup>. »

Proust est un conquérant, pas un précieux. Son ambition est de livrer des univers neufs ; il a compris qu'il fallait voir loin dans l'espace pour donner une image du temps. Il est moins bergsonien et davantage contemporain de la science moderne qu'on ne l'a souvent dit, comme le souligne Paul Ricœur :

« Loin donc que la *Recherche* débouche sur une vision bergsonienne d'une durée dénuée de toute extension, elle confirme le caractère dimensionnel du temps.

---

<sup>76</sup> *Le Temps retrouvé*, III, p. 1041 / IV, p. 618.

L'itinéraire de la *Recherche* va de l'idée d'une distance qui sépare à celle d'une distance qui relie <sup>77</sup>. »

De cette quête d'identité, la photographie ne saurait être absente, étant éminemment apte à proférer ce qui a été tel qu'il a été. Mais elle n'en manifeste que la face inerte, « négative », étant une trace du passé difficilement réarticulable avec la mémoire vraie, avec la reviviscence. Elle fournit un invariant identifiant, alors que Proust recherche l'identité « dans le Temps », c'est-à-dire intégrant les variations auxquelles est soumis le moi. Elle ne livre que de l'hyper particulier, alors que « l'écrivain futur choisit lui-même ce qui est général et pourra entrer dans l'œuvre d'art », qu'il « ne se souvient que du général <sup>78</sup>. »

---

<sup>77</sup> Paul Ricœur, *Temps et récit*, Paris, Le Seuil, 1984, tome 2, p. 224.

<sup>78</sup> *Le temps retrouvé*, III, p. 900 / IV, p. 479.

La photographie est donc, chez Proust, et à un premier niveau d'analyse, un énigmatique objet en lequel viennent se rencontrer, s'articuler, selon des cheminements divers, le besoin de mémoire et la quête d'identité.

Que cette image ait quelque rapport avec l'identité, c'est une évidence. Son histoire en témoigne autant que l'usage commun des papiers officiels, les « pièces d'identité ». Le XIXe siècle fut celui du développement des techniques d'identification, anthropométrique, administrative, judiciaire. Après avoir été consulté par les autorités judiciaires dans le cadre de l'Affaire Dreyfus, Alphonse Bertillon poussa la logique de la classification des visages, qu'il avait entamée dans la continuité de la physiognomonie, jusqu'à proposer une technique plus fiable que la reconnaissance des traits morphologiques (oreilles, nez, profils, etc.) : l'empreinte digitale... A l'époque de Proust, sous la forme de cartes de visite, comme les faisait Disdéri,

ou de simples clichés, la vogue des portraits photographiques que l'on offre, dédicace, envoi dans une correspondance, collectionne, ne s'est jamais démentie. Lui-même, pratiquant une sorte de « photolâtrie », possédait une collection de ces clichés qu'il ne manquait pas d'exhiber à tous ses visiteurs. Mais c'est en un sens une large part de la culture photographique du XIXe siècle que Proust intériorise parfaitement, puisqu'il ne se contente pas des usages communs de la photographie familiale : il s'en sert pour étudier les monuments (en particulier des églises normandes ou de Venise), conformément aux recommandations de Ruskin. Il sait aussi que c'est grâce à la photographie que l'on dispose des premières représentations des lointains astronomiques (lesquels ne sont pas étrangers à la notion de temps), le premier cliché de la surface de la lune qui fut largement diffusé ayant été pris, dès 1845, à Venise également. Surtout, Proust est fasciné



non seulement par les *images* photographiques proprement dites mais par les *procédés* qui président à sa formation (développement, instantané, fixation...) ainsi que par les *phénomènes* qui leur sont associés (image latente, révélation). Il accorde à l'ensemble, comme nombre d'hommes de son époque, une valeur à la fois indiscutablement scientifique et vaguement magique.

Ces photographies servent à « identifier » (sans hésitation, pour l'administration). Le peintre ou l'écrivain sont plus circonspects : si précieuses qu'elles leur soient, pour élaborer des portraits, elles font toutefois abstraction des variations temporelles, celles-là mêmes qui inclinaient déjà Baudelaire à parler du portrait photographique comme d'un « drame » et à souhaiter une photo de sa mère par nadar qui, pour être vraie, fût floue... C'est qu'il y a, sous-jacente, la question de la reconnaissance de l'image de soi en un objet enregistré à l'objectivité

infaillible : relevant si l'on peut dire d'une *mimesis* technologique, la photographie n'est effectivement qu'une empreinte physique et chimique, réalisée par un processus optique et mécanique. Elle capte un instant, donc en un sens du temps, mais son pouvoir identifiant fait abstraction des variations propres à la durée en laquelle pourtant se meut tout sujet. Tel est en quelque sorte son « péché originel », lequel se confond avec la justification même du projet romanesque proustien. De même que le dictionnaire, qui fournit les mots hors de tout discours, une photographie ne donne qu'une coupe de temps, abstraction faite de la durée vécue et concrète :

« Notre tort est de présenter les choses telles qu'elles sont, les noms tels qu'ils sont écrits, les gens tels que la photographie et la psychologie donnent d'eux une notion immobile <sup>79</sup>. »

Aussi chez Proust — puis plus tard chez Barthes, qui décalquera en partie la démarche proustienne dans *La chambre claire* — la photographie possède-t-elle un statut à la fois privilégié et problématique. Car, après d'autres écrivains majeurs du XIXe siècle, Marcel Proust a fait de la photographie le prototype de la connaissance fragmentaire, illusoire, superficielle. Elle est un simili souvenir, parce que parcellaire, quand le souvenir véritable est global et se vit pleinement avec son cortège de fragrances, de goûts, de sensations synesthésiques, tactiles, sonores. Elle inventorie, mais entrave l'émergence de l'impondérable :

---

<sup>79</sup> *La Fugitive*, III, p. 573 / *Albertine disparue*, IV, p. 153.

« Ces photographies d'un être devant lesquelles on se le rappelle moins bien qu'en se contentant de penser à lui<sup>80</sup>», écrit-il.

Selon lui, le souvenir suscité par l'image photographique est semblable aux effets de la mémorisation volontaire : une opération qui relève du Moi superficiel, lequel décortique, analyse, reconstruit artificiellement, et finalement éloigne d'autant de la vérité profonde des êtres qu'il propose des renseignements factuels et abstraits au lieu de la complexité du vécu. Autre citation, toujours mentionnée par la critique, par laquelle Proust paraît jeter l'anathème sur la photographie de façon presque aussi rédhibitoire et violente que Baudelaire l'avait fait dans son *Salon* de 1859 :

« J'essayais maintenant de tirer de ma mémoire d'autres “instantanés”, notamment des instantanés qu'elle avait pris à Venise, mais rien que ce mot me la

---

<sup>80</sup> *Le Temps retrouvé*, III, p. 886 / IV, p. 464.

rendait *ennuyeuse comme une exposition de photographies*, et je ne me sentais plus de goût, plus de talent, pour décrire maintenant ce que j'avais vu autrefois <sup>81</sup>. »

L'échec allié à l'ennui ! La coupe paraît pleine ! Mais il ne faut pas s'en tenir là : ainsi que le démontre Jérôme Thélot dans un ouvrage en tous points remarquable, il y a chez Proust une esthétique déclarée et une autre, implicite, souterraine, émergeant entre les lignes du roman, et non-explicitée pour le motif qu'elle est bel et bien au cœur de la création romanesque :

« Suivre la ligne de l'esthétique explicite, c'est rencontrer les dévaluations de la photographie auxquelles nombre de commentateurs ont cru que pouvait se résumer la pensée de Proust. Suivre la ligne du narrateur, c'est une autre lecture : s'y rencontrent quelques-unes des scènes les plus

---

<sup>81</sup> *Le temps retrouvé*, III, p. 865 / IV, p. 444. Nous soulignons.

saisissantes du roman, où viennent à la phrase proustienne les élucidations conjointes de la vie subjective et du phénomène photographique<sup>82</sup>. »

L'ensemble complexe mais cohérent que constituent les images, les phénomènes et les procédés photographiques chez Proust se propose sous le double aspect de l'énigme et du modèle heuristique. Car cette « vraie vie », qui « habite à chaque instant chez tous les hommes aussi bien que chez l'artiste [qu'ils ne] voient pas, parce qu'ils ne cherchent pas à l'éclaircir », c'est clairement sous les auspices de la photographie que Proust place l'écriture littéraire qui doit la *révéler* :

---

<sup>82</sup> Jérôme Thélot, *Les inventions littéraires de la photographie*, Paris, PUF, « Perspectives littéraires », 2003, p. 189.

« Et ainsi leur passé est encombré d'innombrables clichés qui restent inutiles parce que l'intelligence ne les a pas "développés" <sup>83</sup>. »

En un sens, si la révolution scripturaire proustienne consiste à récuser la « littérature de notation » et les schèmes interprétatifs du discours littéraire, c'est pour les faire muter en recourant au modèle symbolique et aux procédures (l'optique, le développement, la révélation, etc.) importés de l'opération photographique et issus de la véritable conversion culturelle que cette invention a peu à peu imposée. Dans la lignée des travaux de Philippe Hamon — qui souligne que la photographie, au XIX<sup>e</sup> siècle, est, sur le plan esthétique, à la fois un repoussoir déclaré et un modèle mimétique inavoué — Philippe Ortel écrit :

---

<sup>83</sup> *Le temps retrouvé*, p. 895 / IV, p.474.

« Les arts de la *graphé* ont été obligés d'emprunter à la photographie certains de ses traits, et, simultanément, de définir leur propre territoire au sein du recadrage visuel qu'elle leur imposait <sup>84</sup>. »

Or, dans cette vaste Fantaisie, orchestrée autour des réminiscences successives, qu'est le dénouement du *Temps retrouvé*, écriture et photographie, « art de la graphé » et instruments optiques sont systématiquement convoqués, comparés, redispesés par un narrateur qui, sans confondre jamais images à voir, images mentales et images à lire, interroge frénétiquement les pouvoirs propres aux unes et aux autres. Il les combine pour construire son édifice « dans le Temps », selon les derniers mots d'un texte qui avait commencé par « Longtemps ». Retrouver le temps, c'est donc feuilleter un album d'images :

---

<sup>84</sup> Philippe Ortel, *La littérature à l'ère de la photographie*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2002, p. 19. Voir aussi Philippe Hamon, *Imageries, littérature et image au XIXe siècle*, Paris, José Corti, « Les Essais », 2001.



« Les gens — les gens, c'est-à-dire ce qu'ils sont pour nous — n'ont pas dans notre mémoire l'uniformité d'un tableau. Au gré de notre oubli, ils évoluent <sup>85</sup>. »

Mais si ceux que l'on a aimés changent aussi bien que nous-mêmes, les images que nous en avons conservées sont toutes inexactes, du seul fait de leur invariance :

« Le temps qui change les êtres ne modifie pas l'image que nous avons gardée d'eux <sup>86</sup>. »

Qu'elle soit « télé » ou « micro », c'est constamment l'activité « scopique » qui est au centre de cette écriture, qui, pour prendre la mesure du Temps, s'attache à régler constamment le rapport entre les images des êtres et l'activité optique du sujet :

« En remontant de plus en plus haut, je finissais par trouver les images d'une même personne séparées par un intervalle de temps si long [...] que j'avais même

---

<sup>85</sup> *Le temps retrouvé*, III, p. 974 / IV, p.552.

<sup>86</sup> *Ibid.*, III, p. 987 / IV, p. 565.

cessé de penser qu'elles étaient les mêmes que j'avais connues autrefois, et qu'il me fallait le hasard d'un éclair d'attention pour les rattacher, comme à une étymologie, à une signification primitive qu'elles avaient eue pour moi <sup>87</sup>. »

En un sens, dans cette quête, l'image photographique est un instrument complémentaire et indissociable de cette sorte de machine à remonter l'Histoire que fournissent les noms propres : quand la première ne note qu'un fragment discontinu, certains noms de famille, dans la mesure où l'histoire les nimbe de plus d'imaginaire, donnent l'impression, si fragile soit-elle, d'une continuité. Tel : « Ce nom de Saint-Euverte, qui, à tant d'intervalle, marquait la distance et la continuité du Temps <sup>88</sup>. »

Aussi, le recours au modèle photographique — si limités ou contestables

---

<sup>87</sup> *Ibid.*, III, p. 971 / IV, p. 549.

<sup>88</sup> *Ibid.*, III, p. 1025 / IV, p. 602.

que soient par ailleurs les pouvoirs de cette image, selon Proust — paraît-il inséparable de son ambition de constituer ce qu'il appelle une « psychologie dans l'espace » :

« Ainsi chaque individu — et j'étais moi-même un de ces individus — mesurait pour moi la durée par la révolution qu'il avait accomplie non seulement autour de soi-même, mais autour des autres, et notamment par les positions qu'il avait occupées successivement par rapport à moi <sup>89</sup>. »

Revient la métaphore astronomique : révolution, télescope... Qu'il s'agisse de soi ou bien des autres, le problème est identique : nous, sujets, ne sommes que des images, et, tels les astronomes, nous ne disposons des autres planètes que de leurs images, dont nous ne pouvons, à cause de la distance spatiale et temporelle qui nous en sépare, rien faire que de les comparer, les redresser :

---

<sup>89</sup> *Ibid.*, III, p. 1031 / IV, p. 608.

« Nous avons beau savoir que les années passent, que la jeunesse fait place à la vieillesse, que les fortunes et les trônes les plus solides s'écroulent, que la célébrité est passagère, notre manière de prendre connaissance et pour ainsi dire de prendre des clichés de cet univers mouvant, entraîné par le temps, l'immobilise au contraire <sup>90</sup>. »

Une alternative se propose : reconstituer l'identité soit de manière analytique, grâce à la collection de photographies, soit de manière synthétique, en examinant les traits qui, dans une photographie singulière, seraient assez génériques pour délivrer en somme l'essence d'un être. Deux voies possibles pour accéder au Tout, et qui sont l'une et l'autre évoquées dans cette œuvre. On sait Marcel Proust collectionneur de photographies. Swann et Charlus le sont aussi. Mais le narrateur est trop fin pour ignorer que la collection n'est qu'un leurre, une illusion

---

<sup>90</sup> *Ibid.*, III, p. 963-64 / IV, p. 542.

jamais consolante de pouvoir atteindre la totalité. Au demeurant, la collection photographique, chez Swann et Charlus, est liée à leur jalousie. Séquestrer Albertine, c'est aussi *collectionner* ses moments de présence, et pour quel résultat ! L'autre voie, celle de la synthèse, paraît plus prometteuse, plus proche aussi de la démarche propre à l'artiste. C'est, encore à propos de photographies, le jeu des ressemblances génétiques qui vient l'incarner. Bien avant *Les Météores* de Tournier, dès le XIXe siècle, des observateurs avaient noté que les photographies de familles, et celles de jumeaux ou jumelles en particulier, allaient au-delà de la banale saisie des ressemblances : elles avaient ceci de fascinant — et dérangent — qu'elles mettaient le spectateur devant l'énigme d'une identité singulière et dupliquée<sup>91</sup>. La photographie étant elle-même une sorte de « double »

---

<sup>91</sup> Voir *La recherche photographique*, Paris audiovisuel et Presses universitaires de Vincennes, n° 8, « La famille », février 1990.

du réel, celle de jumeaux ou de personnes de la même famille se ressemblant beaucoup avait quelque chose d'une mise en abyme... Or, tandis que la somme des photographies d'un individu n'offre de son identité véritable qu'un reflet fragmentaire et erratique, quelque chose de cette identité vraie émerge cependant par le truchement des invariants physiologiques (que l'on retrouve dans la forme d'un visage, la courbure d'un nez, etc.), dans ce puzzle génétique que proposent les photographies familiales. Au cours de l'itinéraire proustien qu'il empruntera à son tour, Barthes écrit :

« La Photographie, parfois, fait apparaître ce qu'on ne perçoit jamais d'un visage réel (ou réfléchi dans un miroir) : un trait génétique, le morceau de soi-même ou d'un parent qui vient d'un ascendant. Sur telle photo, j'ai le “museau” de la sœur de mon père. La Photographie donne un peu de vérité, à condition de morceler le corps <sup>92</sup>. »

Mais en même temps qu'elles fixent les traits du lignage par-delà les réalisations individuelles, ces photos de famille soulignent aussi l'arbitraire de leur répartition, ou l'incongruité de certaines attributions, échouant à tracer les contours vrais de personnalités qui sont par définition irréductibles à la somme des caractères hérités :

---

<sup>92</sup> Roland Barthes, *La chambre claire*, Cahiers du cinéma, Gallimard, Le Seuil, 1980, p. 161.

« Quel rapport entre ma mère et son aïeul, formidable, monumental, hugolien, tant il incarne la distance inhumaine de la Souche <sup>93</sup>. »

Le recours à la « Souche » même ne délivre aucune certitude, car paradoxalement l'identité de ces actualisations du vivant que sont les individus ne relève pas vraiment du temps biologique. Chez Proust, cette même obsession de la lignée ou du lignage est bien présente, qu'il s'agisse de la filiation des « grandes familles » (la ressemblance entre la duchesse de Guermantes et Saint-Loup, par exemple) ou d'autres « communautés » (les Juifs : Bloch, Swann ; ou les gens du peuple : Françoise et les Français de Saint-André-des-Champs). Finalement, les traits du lignage manquent aussi leur cible ontologique, non pas par excès de particularité (c'est ainsi que les photos collectionnées, trop fragmentaires, ne pouvaient circonscrire la véritable

---

<sup>93</sup> Ibid., p. 162-164.



personnalité), mais cette fois par surcroît de généralité. Dans un cas, on est dans le temps morcelé de l'instant arbitrairement unique, dans l'autre on est dans le temps de la lignée familiale, presque celui de l'espèce (tout autant inhumain que le premier), qui nous renvoie à la « Souche », c'est-à-dire à une origine inconnaissable et inaccessible à toute mémoire. Cependant, lorsque le narrateur se dit prêt à tout pour obtenir de Saint-Loup un portrait photographique de Mme de Guermantes, sa tante, de laquelle son ami tient certains de ses traits, il ne s'agit ni de folie ni de snobisme. Car la poésie des généalogies lisse le temps historique ou celui des simples vies, et en ce sens elle est une initiation à l'art. En effet, Proust descend jusque dans le particulier, vise, au-delà des mutations génétiques, la spécificité de l'identité individuelle, son irréductibilité :

« A partir d'un certain âge, et même si des évolutions différentes s'accomplissent en nous, plus on devient soi, plus les traits familiaux s'accroissent <sup>94</sup>. »

Si unique qu'il se perçoive, tout individu n'est que le produit d'un mélange génétique immémorial, brassant les traits et les caractères, mais aussi les sexes. Ainsi Marcel, l'âge venant, ressemble-t-il de plus en plus à sa tante : « Car peu à peu, je ressemblais à tous mes parents, à mon père [...] ; mais de plus en plus à ma tante Léonie <sup>95</sup>. » Ce n'est évidemment pas sans humour que Proust mentionne cette ressemblance avec la *tante*, puisque ce vocable, dans un registre populaire, renvoie à l'idée d'homosexualité, et par conséquent à ce même sujet « obscène », l'inversion (par quoi se caractérise aussi,

---

<sup>94</sup> *Sodome et Gomorrhe*, II, p. 862 / III, p. 256. Sur le « pouvoir génésique », voir *La Prisonnière*, III, p. 108 / p. 612.

<sup>95</sup> *La Prisonnière*, III, p. 78 / p. 586.

morphologiquement, toute photographie) qu'il mettait au centre de son roman.

S'agissant de l'identité d'autrui, l'amour, dans sa double et contradictoire exigence de possession et de connaissance, ne favorise pas, au contraire, l'objectivation des traits de l'être aimé : « Le modèle chéri bouge ; on n'en a jamais que des photographies manquées <sup>96</sup>. »

Proust n'en assigne pas moins à l'art ce but de parvenir à fixer des traits génériques, à synthétiser le multiple que la photographie livre sans en opérer la fusion : « [...] ces mondes que nous appelons les individus, et que sans l'art nous ne connaîtrions jamais <sup>97</sup>. » Car si fragmentaires que soient les photographies, leur inscription dans le temps les rend aptes — comme les noms dans la généalogie — à

---

<sup>96</sup> *À l'ombre des Jeunes Filles en fleurs*, I, p. 490 / p. 481.

<sup>97</sup> *La Prisonnière*, III, p. 258 / p. 762.

susciter des effets poétiques porteurs de vérités inaperçues :

« Comme souvent on trouve moins bonne et on refuse une des photographies entre lesquelles un ami vous a prié de choisir, à chaque personne et devant l'image qu'elle me montrait d'elle-même j'aurais voulu dire : "Non, pas celle-ci, vous êtes moins bien, ce n'est pas vous." Je n'aurais pas osé ajouter : "Au lieu de votre beau nez droit on vous a fait le nez crochu de votre père que je ne vous avais jamais connu". Et en effet c'était un nez nouveau et familial. Bref l'artiste, le Temps, avait "rendu" tous ces modèles de telle façon qu'ils étaient reconnaissables <sup>98</sup>. »

La question de l'identité — évidemment liée à celle du temps : l'identité est ce qui traverse l'altérité sans cesse réinventée par l'écoulement temporel — ne saurait s'envisager que sous l'angle de la relation, la

---

<sup>98</sup> *Le Temps retrouvé*, III, p. 935-36 / IV, p. 513.

différenciation. Pas d'identité sans réflexivité, sans un regard.

Il est évident que le regard joue un rôle déterminant dans les représentations temporelles et les relations à la durée que la photographie suscite. C'est qu'il conjoint les deux sentiments de la présence et du présent : regarder l'objectif, c'est atteindre un inconnu futur. Par le jeu du regard, le temps en photographie, c'est la mise en évidence d'une pluralité de modes d'inscription de la conscience dans le flux temporel, d'une multiplicité qualitative de durées.

Proust confère au regard une place déterminante. Rares sont les écrivains chez lesquels l'activité des regards soit aussi intense que celle que l'on constate en maints passages. Celui de Charlus, peut-être le plus significatif, confine à la télépathie :

« J'eus la sensation d'être regardé par quelqu'un qui n'était pas loin de moi. Je tournai la tête et j'aperçus un homme [...] qui fixait sur moi des yeux dilatés par

l'attention. Par moments, ils étaient percés en tous sens par des regards d'une extrême activité comme en ont seuls devant une personne qu'ils ne connaissent pas des hommes à qui, pour un motif quelconque, elle inspire des pensées qui ne viendraient pas à tout autre — par exemple des fous ou des espions <sup>99</sup>. »

De même, lors de la première vue de Jupien, le baron de Charlus le fige et paraît utiliser sa capacité à méduser sa proie — voir le chapitre sur la photographie et la figure de Méduse dans le livre de Philippe Dubois <sup>100</sup>— pour lui dicter ce que sera désormais leur commune conduite amoureuse :

« Le baron, ayant largement ouvert ses yeux mi-clos, regardait avec une attention extraordinaire l'ancien giletier sur le seuil de sa boutique, cependant que celui-ci, cloué subitement sur place devant M. de

---

<sup>99</sup> *À l'ombre des Jeunes Filles en fleurs*, I, p. 751 / II, p. 110-111.

<sup>100</sup> Philippe Dubois, *L'acte photographique*, Bruxelles, Nathan & Labor, 1983, p. 160 sq.

Charlus, enraciné comme une plante, contemplait d'un air émerveillé l'embonpoint du baron vieillissant <sup>101</sup>. »

Cette aptitude du regard à traverser l'espace et le temps (« Tout regard habituel est une nécromancie <sup>102</sup> ») est consubstantielle du fait photographique, qui fige, immobilise, suspend et fixe. Et lorsque c'est au bout du compte une « révélation » qui en advient, elle est involontaire et inopinée, mais dotée du pouvoir de revisiter la signification d'un fait ou d'un acte situé sur l'échelle du temps. Ainsi :

« Et tout d'un coup, je me dis que la vraie Gilberte, la vraie Albertine, c'étaient peut-être celles qui s'étaient au premier instant livrées dans leur regard, l'une devant la haie d'épines roses, l'autre sur la plage. Et c'était moi qui, n'ayant pas su le comprendre, ne l'ayant repris que plus tard dans ma mémoire, après

---

<sup>101</sup> *Sodome et Gomorrhe*, II, p. 604 / III, p. 6.

<sup>102</sup> *Le côté de Guermantes*, II, p. 140 / II, p. 439.

un intervalle où par mes conversations tout un entre-deux de sentiment leur avait fait craindre d'être aussi franches que dans la première minute, avais tout gâché par ma maladresse. Je les avais "ratées" plus complètement — bien qu'à vrai dire l'échec relatif avec elles fût moins absurde — pour les mêmes raisons que Saint-Loup Rachel <sup>103</sup>. »

« Le modèle chéri bouge » ; Gilberte et Albertine « ratées » puis révélées plus tard : c'est bien le modèle photographique qui est à l'œuvre, en particulier cette capacité du regard à traverser le Temps. La même que celle des douleurs à persister (« Toutes nos douleurs sont perpétuellement en notre possession <sup>104</sup> »), à « planter un clou dans la mémoire », selon une expression plus tard employée par Robert Doisneau, la même, instinctivement, dont use le narrateur proustien lorsqu'il regarde la

---

<sup>103</sup> *Le Temps retrouvé*, III, p. 694 / *Albertine disparue*, IV, p. 269-70

<sup>104</sup> *Sodome et Gomorrhe*, II, p. 756 / III, p. 154.



photographie de sa grand-mère : « J'aurais voulu que s'enfonçassent plus solidement encore ces clous qui y rivaient ma mémoire <sup>105</sup>. »

Si Proust intègre les aléas de l'instantané à son esthétique ainsi qu'à sa « recherche » (voir, par exemple, la célèbre scène du baiser à Albertine, dans *Le Côté de Guermantes*, décomposé en visions successives à la manière des chronophographies de Marey), c'est qu'il tient à se saisir de tous les moyens de s'emparer de l'essence du Temps.

À l'opposé du temps historique ou de celui des générations, il y a celui, infime, que scandent les instantanés qui, tels les atomes, contiennent parfois des mondes... Et si l'instantané fixe des phénomènes infra-visibles (cela avait été le cas pour le mouvement des chevaux au galop), alors il est apte aussi à fournir des révélations quant au Temps et aux êtres. Aussi Proust, sachant que l'opération photographique est en

---

<sup>105</sup> Ibidem, II, p. 759 / III, p. 156.

deux temps, distingue-t-il la phase de l'enregistrement et celle de la révélation. Comme le remarque Jean-François Chevrier :

« L'intérêt de l'instantané tient pour Proust à sa puissance de révélation, à sa faculté de substituer au point de vue subjectif conditionné par l'habitude ce que j'appellerai : un parti-pris objectif. En niant la limitation de la vision humaine par la loi de la persistance rétinienne, l'instantané produit la fiction d'un présent pur enfermé dans l'instant, soustrait à la durée. Car l'instant n'est jamais qu'une fiction de l'enregistrement photographique <sup>106</sup>. »

Des termes de cette analyse, je ne me démarque qu'à propos de l'expression « soustrait à la durée » : c'est extraite du continuum perceptif que l'image photographique tient selon moi sa capacité à recomposer le sentiment de la durée. Il s'agit pourtant

---

<sup>106</sup> Jean-François Chevrier, *Proust et la photographie*, Paris, éditions de l'Etoile, 1982, p. 66.

là d'une nuance importante, car cette aptitude à reconfigurer la durée conditionne la distinction entre reconnaître et identifier, fondamentale dans le récit de la matinée à l'hôtel de Guermantes :

« En effet, “reconnaître” quelqu'un, et plus encore, après n'avoir pu le reconnaître, l'identifier, c'est penser sous une seule dénomination deux choses contradictoires, c'est admettre que ce qui était ici, l'être qu'on se rappelle n'est plus, et que ce qui y est, c'est un être qu'on ne connaissait pas ; c'est avoir à penser un mystère presque aussi troublant que celui de la mort dont il est, du reste, comme la préface et l'annonciateur <sup>107</sup>. »

Or, cette distinction repose sur un substrat photographique implicite, celui-là même qui permet au narrateur de parler de ses Moi multiples comme d'autant de clichés séparés les uns des autres (« cet être [...] qui m'avait rendu à moi-même, car il était

---

<sup>107</sup> *Le Temps retrouvé*, III, p. 939 / IV, p. 518.

moi et plus que moi <sup>108</sup>) », quitte en effet à ce que cette contradiction entre unité et dispersion vaille comme pressentiment de la mort, et rappelle l'urgence de se mettre à l'œuvre. Or, cette contradiction entre unité et dispersion a un écho de première importance : il s'agit d'un épisode de la Recherche qui en concentre et relance (il s'étend sur plusieurs livres) les données, celui de la photographie de la grand-mère, qui causera ce cri de révolte :

« Je venais, en la sentant, pour la première fois, vivante, véritable, gonflant mon cœur à le briser, en la retrouvant enfin, d'apprendre que je l'avais perdue pour toujours. Perdue pour toujours ; je ne pouvais comprendre, et je m'exerçais à subir la souffrance de cette contradiction <sup>109</sup>. »

La contradiction est entre la mort avérée et la conviction intime de l'éternité, à moins que ce ne soit

---

<sup>108</sup> *Sodome et Gomorrhe*, II, p. 756 / III, p. 153.

<sup>109</sup> *Sodome et Gomorrhe*, II, p. 758 / III, p. 155.

entre la certitude de la disparition et la présence, rémanente, des morts en nous, qui ne sommes que de futurs morts !... Elle est à proprement parler impensable, inassimilable. La première scène de cette histoire à tiroirs est dans *A l'ombre des Jeunes Filles en fleurs*. La grand-mère de Marcel répond avec enthousiasme au projet formulé par Saint-Loup de la prendre en photographie. Elle se pare et se coiffe. Le narrateur est indisposé par ce qu'il estime être un enfantillage, de la coquetterie. Il manifeste sa mauvaise humeur. Françoise intercède. L'aïeule veut y renoncer. Dénî du petit-fils ; la séance a lieu. Mais la magie de l'instant de bonheur a disparu, et la grand-mère pose contractée :

« Je réussis du moins à faire disparaître de son visage cette expression joyeuse qui aurait dû me rendre heureux et qui, comme il arrive trop souvent tant que sont encore en vie les êtres que nous aimons le mieux, nous apparaît comme la manifestation exaspérante

d'un travers mesquin plutôt que comme la forme précieuse du bonheur que nous voudrions tant leur procurer <sup>110</sup>. »

Dans *Le côté de Guermantes*, le narrateur est à Doncières, rendant visite à Saint-Loup. Il a pu parler au téléphone avec sa grand-mère, mais la communication a été coupée, et il abrège son séjour pour revenir à Paris. Dans le salon de sa vieille dame, l'espace d'un instant, il la considère d'un regard neutre, sans le maillage affectif qui fait que nous reconnaissons les êtres familiers sans vraiment les identifier ni même parfois les « voir ». Il croit apercevoir « un fantôme », et du même coup se révèle à lui ce qu'est vraiment sa grand-mère : une vieille femme malade, hantée déjà par la mort à venir :

« De moi [...] il n'y avait là que le témoin, l'observateur en chapeau et manteau de voyage,

---

<sup>110</sup> *À l'ombre des Jeunes Filles en fleurs*, I, p. 786-787 / II, p. 145.

l'étranger qui n'est pas de la maison, le photographe qui vient prendre un cliché des lieux qu'on ne reverra plus. Ce qui, mécaniquement, se fit à ce moment dans mes yeux quand j'aperçus ma grand-mère, ce fut bien une photographie.[...] Moi pour qui ma grand-mère c'était encore moi-même, moi qui ne l'avais jamais vue que dans mon âme, toujours à la même place du passé, [ ...] pour la première fois et seulement pour un instant, car elle disparut bien vite, j'aperçus sur le canapé, sous la lampe, rouge, lourde et vulgaire, malade, rêvassant, promenant au-dessus d'un livre des yeux un peu fous, une vieille femme accablée que je ne connaissais pas <sup>111</sup>. »

Coupant court aux ruses de l'intelligence et de l'affection, c'est le pur mécanisme photographique qui vient occasionner l'apparition prémonitoire de la

---

<sup>111</sup> *Le côté de Guermantes*, II, p. 140-41 / p. 438-39.

mort, anticipe sa « révélation <sup>112</sup>. » Dans *Sodome et Gomorrhe*, le narrateur est à nouveau à Balbec. À l'instant où, penché, il touche le bouton d'une de ses bottines qu'il allait ôter, il revoit inopinément le visage véritable de sa grand-mère, telle qu'elle était peu avant sa mort. Alors qu'il se reprochait de n'avoir ressenti d'autre regrets qu'intellectuels, la présence soudaine de cette image de sa grand-mère morte et vive à la fois lui fait se souvenir de la scène de la photographie prise par Saint-Loup plus d'un an auparavant. Il prend conscience qu'il a causé sur la photographie la contraction de son visage, qui ne s'effacera jamais plus <sup>113</sup>. Dans un premier temps, il s'astreint à conserver à cette trace du passé son caractère irréductible :

---

<sup>112</sup> « Fonctionnent mécaniquement à la façon des pellicules et nous montrent, au lieu de l'être aimé qui n'existe plus depuis longtemps mais dont elle n'avait jamais voulu que la mort nous fût *révélée*... ». Ibidem, p. 141 / p. 439. Nous soulignons.

<sup>113</sup> *Sodome et Gomorrhe*, II, p. 755 / III, p. 153.



« Je ne cherchais pas à rendre la souffrance plus douce, à l'embellir, à feindre que ma grand-mère ne fût qu'absente, en adressant à sa photographie (celle que Saint-Loup avait faite et que j'avais avec moi) des paroles et des prières <sup>114</sup>. »

Voulant « respecter l'originalité de [sa] souffrance » et vivre comme telle « cette contradiction si étrange de la survivance et du néant », il est convaincu que cette expérience est porteuse d'une vérité :

---

<sup>114</sup> *Ibidem*, p. 759 / p. 156.

« Si, ce peu de vérité, je ne pouvais jamais l'extraire, ce ne pourrait être que d'elle, si particulière, si spontanée, qui n'avait été ni tracée par mon intelligence, ni atténuée par ma pusillanimité, mais que le mort elle-même, la brusque révélation de la mort, avait, comme la foudre, creusé en moi, selon un graphisme surnaturel, inhumain, comme un double et mystérieux sillon <sup>115</sup>. »

L'on voit ici agir en rhizome la trace en effet laissée conjointement par une photographie et un événement inattendu, involontaire et mécanique de révélation, fonctionnant sur le modèle photographique. Pour relever du passé, son extension n'est pas de l'ordre de la nostalgie : au contraire, elle impose une relecture de l'ensemble de l'éventail temporel. Ainsi lorsque sa mère retrouve Marcel à l'hôtel, il comprend enfin la nature de la douleur qu'elle ressent :

---

<sup>115</sup> *Idem.*

« Je fus frappé par la transformation qui s'était accomplie en elle [...] Ce n'était plus ma mère que j'avais sous les yeux, mais ma grand-mère. Comme dans les familles royales et duciales ...] le mort saisit le vif qui devient son successeur ressemblant, le continuateur de la vie interrompue <sup>116</sup>. »

Comme si la mort de la mère avait accéléré la mue de la fille. La réflexion proustienne sur les traits du lignage prend alors tout son sens. Incapable de goûter les futilités du séjour balnéaire, Marcel remonte dans sa chambre. Il contemple à nouveau la photographie, tétanisé par cette évidence brute : « C'est grand-mère, je suis son petit-fils ». Alors, Françoise qui le voit ainsi lui apprend les circonstances qui ont précédé le cliché. Sa grand-mère, se sachant perdue, non seulement avait tout fait pour lui dissimuler sa maladie, mais c'était elle qui avait sollicité Saint-Loup pour que son petit-fils eût une ultime image

---

<sup>116</sup> *Ibidem*, II, p. 769 / III, p. 166.

d'elle. Le grand chapeau qui avait tant irrité Marcel, c'était un moyen qu'elle avait trouvé pour masquer son amaigrissement, et non de la coquetterie. Il reste alors une journée entière à regarder cette photographie. Le lendemain, faisant la sieste sur le sable, il revoit sa grand-mère en rêve, comme si en effet seule l'activité onirique était à même de faire « travailler » l'irréductible trace de sa propre cruauté envers cet être qu'il aimait plus que tout et qu'il a « manqué » quand il pouvait encore lui donner des preuves d'amour.

Après quelques jours, Marcel a « domestiqué » la photographie, il n'y voit plus que l'élégance de sa grand-mère. Il en a fait une image mentale, apaisée. Sa ruse a réussi. Mais la mère du narrateur, elle, ne supporte pas la vue de cette image impitoyablement objective :

« Et pourtant, ses joues ayant à son insu une expression à elles, quelque chose de plombé, de

hagard, comme le regard d'une bête qui se sentirait déjà choisie et désignée, ma grand-mère avait un air de condamné à mort, un air involontairement sombre, inconsciemment tragique, qui m'échappait mais qui empêchait maman de regarder jamais cette photographie, cette photographie qui lui paraissait moins une photographie de sa mère que de la maladie de celle-ci, d'une insulte que cette maladie faisait au visage brutalement souffleté de grand-mère <sup>117</sup>. »

Si fort et émouvant que soit ce passage, ce ne sera pourtant pas l'ultime écho causé par cette photographie, car c'est un épisode à tiroirs : le narrateur apprendra dans *La Fugitive* que Saint-Loup s'enfermait dans la chambre noire de l'hôtel de Balbec pour y développer la photo de la grand-mère, mais aussi pour se livrer à sa passion homosexuelle, avec le jeune liftier.

---

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 780 / p. 176.

Autre écho, autre mouvement d'aller-retour dont la trace photographique est l'occasion, et dont Saint-Loup est à nouveau l'acteur central : la confiance amoureuse par le truchement d'une photographie. Dans *Le côté de Guermantes*, le marquis avait présenté Rachel à Marcel, lequel avait été frappé par le décalage entre le regard de l'amoureux et celui, « objectif », qu'il portait sur la jeune « cocotte » en qui Saint-Loup, dupé par ses sentiments, voyait, lui, « une littéraire ». Dans *La Fugitive*, c'est Marcel qui charge Saint-Loup de retrouver Albertine. Sans savoir qu'en fait il l'a déjà rencontrée à Doncières, Saint-Loup demande à Marcel s'il possède un portrait d'elle :

« Je répondis d'abord que non, pour qu'il n'eût pas, après ma photographie, faite à peu près du temps de Balbec, le loisir de reconnaître Albertine, que pourtant il n'avait qu'entrevue dans le wagon. Mais je réfléchis que sur la dernière elle serait déjà aussi

différente de l'Albertine de Balbec que l'était maintenant l'Albertine vivante, et qu'il ne la reconnaîtrait pas plus sur la photographie que dans la réalité <sup>118</sup>. »

Marcel tarde à sortir la photographie, et s'attend à un compliment, qu'il anticipe :

« Oh ! tu sais, ne te fais pas d'idée, d'abord la photo est mauvaise, et puis elle n'est pas étonnante, ce n'est pas une beauté, elle est surtout bien gentille <sup>119</sup>. »

Certes la photographie n'identifie pas : Albertine a changé, donner sa photo ne sert à rien. S'il devait exister un véritable portrait d'elle, ce serait en peinture — et nous retrouvons Sartre, cité au début de cet article —, par un Elstir, capable de restituer l'essence intemporelle en une image non ressemblante et pourtant authentique, parce que faite par un amoureux et un artiste à la fois. Pourtant, il y a de la

---

<sup>118</sup> *La Fugitive*, III, p. 436-37 / *Albertine disparue*, IV, p. 20.

<sup>119</sup> *Ibid.*, p. 437 / p. 21.

mauvaise foi chez Marcel, car les « mauvaises » photos sont évidemment les seules « bonnes » pour l'amoureux, qui, d'une part, tient à garder pour soi la véritable apparence de l'aimée (quitte à jouir par surcroît de l'exhibition partielle qu'il fait à son ami), et d'autre part se refuse à réifier celle qu'il aime. Sans pouvoir se garder de porter sur lui un objet-fétiche, il prend toutefois la précaution que celui-ci n'ait de signification que pour lui-mêmes, de sorte que soit préservée, dans une sorte de flou commun aux sentiments forts et au souvenir, la subjectivité de son amour. Mais la réaction de Saint-Loup est brutale :

« “Elle est sûrement merveilleuse”, continuait à dire Robert, qui n’avait pas vu que je lui tendais la photographie. Soudain il l’aperçut, il la tint un instant dans ses mains. Sa figure exprimait une stupéfaction qui allait jusqu’à la stupidité. “C’est ça, la jeune fille que tu aimes ?”, finit-il par me dire d’un



ton où l'étonnement était maté par la crainte de me  
fâcher <sup>120</sup>. »

Cette scène présente plusieurs points communs avec celle où Marcel rentre à Paris et aperçoit soudain sa grand-mère. Le premier est la stupéfaction suscitée à cause d'un phénomène d'objectivation dysphonique. En outre, les effets qu'elles produisent sont involontaires ou du moins non délibérés, car, au lieu de travestir l'essence d'un être cher sous les traits d'une identité conventionnelle, elles en restituent un degré de vérité auquel la conscience et le langage n'avaient pas su ou pas voulu atteindre. Enfin, ce sont des instantanés, soit de la conscience dans le cas de la photographie de la grand-mère, soit effectué par l'appareil dans le cas de la photo-souvenir d'Albertine que possède Marcel. Saint-Loup fait par ailleurs allusion au Kodak dont il se sert pour photographier la grand-mère — ce qui renseigne indirectement sur

---

<sup>120</sup> *Idem.*

le procédé — et ce dans une scène en miroir de la précédente : cette fois-là, c'était Saint-Loup qui, dans *A l'ombre des Jeunes Filles en fleurs*, évitait de présenter la photographie de Rachel :

« Il n'avait jamais voulu me montrer sa photographie, me disant : "D'abord ce n'est pas une beauté, et puis elle vient mal en photographie, ce sont des instantanés que j'ai faits moi-même avec mon Kodak et ils vous donneraient une fausse idée d'elle" <sup>121</sup>. »

Au contraire de la problématique de Barthes, il ne s'agit pas ici d'images d'un être « tel qu'en lui-même », rétrocedant son « air », c'est-à-dire l'invariant de toutes les apparences soumises aux aléas du temps. Chez Proust, ces images sont réalisées par un mécanisme, mental ou véritable, et elles sont marquées par une même distorsion entre temps réel et temps fictif. Leurs effets vont cependant dans des directions opposées.

---

<sup>121</sup> *À l'ombre des Jeunes Filles en fleurs*, I, p. 783 / II, p. 141.

Dans le cas de la photo que Marcel exhibe à Saint-Loup, la torsion va dans le sens d'une extension du temps fictif, de manière à éterniser et à irréaliser la semblance de l'aimée. Cette photo « mauvaise » dénie en somme le « ça a été », car « ça » ne saurait être objectivé. Son imperfection supposée lui confère une charge temporelle, une aura en somme, excédant sa facture d'instantané.

Dans l'autre cas, la distorsion va dans le sens inverse : on a une subversion du temps fictif (celui des affects, qui avaient fini par placer la relation de Marcel à sa grand-mère hors du temps) par le temps réel, dont l'émergence brusque reverse presque la perception présente au rang des souvenirs par anticipation. Comme si cette objectivation soudaine de la vieillesse de son aïeule valait comme prémonition de sa mort prochaine. À cause de ce que Proust appelle « cet anachronisme qui empêche si souvent le calendrier

des faits de coïncider avec celui des sentiments <sup>122</sup>, » on a une dislocation du temps de la conscience au profit du temps réel (du temps biologique, en l'occurrence), qui s'ouvre comme un gouffre de passé jamais aperçu, sous les pieds du narrateur.

La première de ces photographies (Albertine) tendrait donc vers l'icône (le temps éternisé propice à l'adoration), la seconde vers l'empreinte (le temps dans sa matité brute). Ni l'une ni l'autre ne sont des souvenirs proprement dits : l'une est un objet-fétiche, l'autre une perception quelque peu hallucinée mais réelle. En revanche, elles relèvent bien de la Mémoire. Celle d'un présent que l'amoureux cherche à rendre plus dense, plus gros d'avenir. Et celle opérant un va-et-vient entre un avenir anticipé et un passé faisant l'objet d'une prise de conscience, dans le cas de Marcel face à sa grand-mère. Enfin, toutes deux ont quelque rapport avec l'idée d'une révélation. Discrète,

---

<sup>122</sup> *Sodome et Gomorrhe*, II, p. 756 / III, p. 153.

confidentielle et partielle pour l'amoureux (c'est en fait un semblant de révélation, pour mieux dissimuler). Fracassante et littéralement catastrophique pour le petit-fils.

On voit donc à travers ces deux exemples la complexité des rapports que des photographies, issues du même procédé instantané, peuvent entretenir avec le temps, et la diversité des configurations duratives qu'elles sous-tendent. Et dans la mesure où la photographie, à la fois, met en évidence la synchronie des différents Moi en un même instant et la diachronie de leur succession au fil du temps, les révélations qu'elle occasionne ont en effet un rôle stratégique, permettant à l'écriture proustienne de se construire comme une représentation « ...dans le Temps. »



